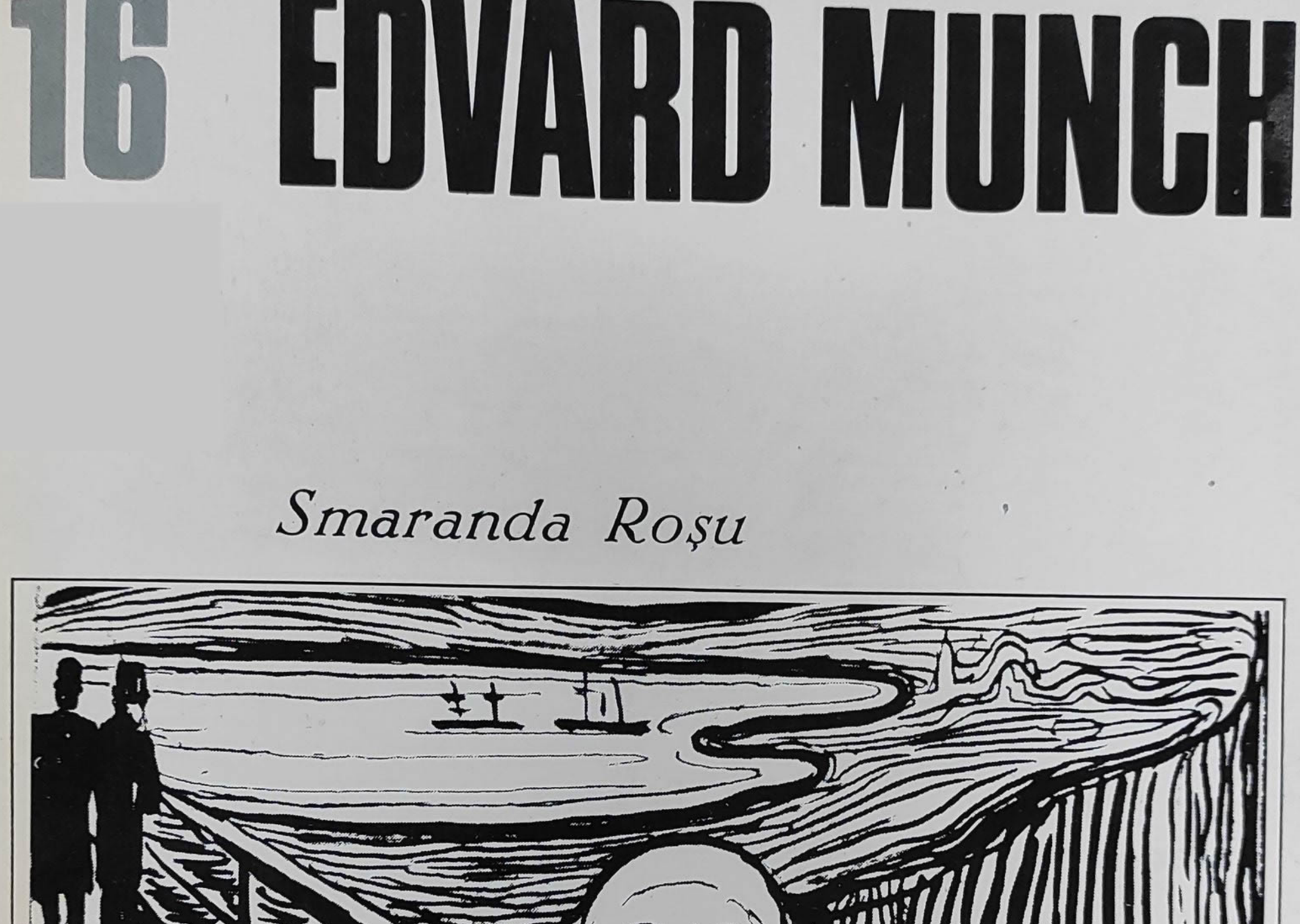
16 EDVARD MUNCH

Smaranda Roşu



CABINETUL DE STAMPE

„Nu cred într-o artă care să nu-şi fi croit drum, dincolo de nevoia omului de a-şi deschide inima. În ansamblu arta porneşte din nevoia omului de a comunica cu semenii săi."

EDVARD MUNCH

Uşor de compartimentat în memorie, formulările lapidare care asociază numele lui Leonardo cu Renaşterea italiană, al lui Monet cu impresionismul sau al lui Braque cu cubismul sînt din ce în ce mai des întîlnite în lucrările de sinteză destinate marelui public, în dicţionare, ca mijloace rapide de informare, sau în emisiunile de televiziune. Un avantaj, desigur, rezultă din această modalitate de fixare a cunoştinţelor, cel al stabilirii unor contacte elementare între publicul larg şi evenimentele sau personalităţile vieţii artistice. Pentru aprofundarea fenomenelor caracterizate astfel sumar este necesar a se depăşi această treaptă a informaţiei, spre o cunoaştere mai profundă a unei istorii, generală sau particulară, care la prima vedere s-ar putea reduce şi s-ar putea opri la o schemă.

Tendinţa de etichetare stilistică a creaţiei unui artist a devenit frecventă în istoria artei. „Eticheta" acoperă însă adeseori doar o anumită treaptă, o etapă de creaţie. Nu arareori trasarea semnului egal între numele unui artist şi cel al unui curent poate crea erori de informaţie. Nu putem afirma, de pildă, categoric: James Ensor şi Edvard Munch sînt numai expresionişti.

Arta belgianului Ensor conţine unele elemente de limbaj pe care expresioniştii le vor prelua, recunoscîndu-l pe artist ca un precursor. Creaţia sa se ţese în izolare, fără prea multe contacte cu mediul exterior, posibile în îndelungata sa viaţă. Longeviv ca şi Ensor, artistul norvegian Edvard Munch, spre deosebire de contemporanul său, este un personaj în mişcare, călătoriile fiind una din obsesiile sale, domolite în timp doar de boală şi vîrstă. Munch este continuu prezent în viaţa culturală europeană: stabileşte contacte în mediul cultural francez şi îndeosebi în cel german. Ceea ce aduce nou artistul norvegian în această zonă este un spirit deosebit, în care frămîntarea şi angoasa apar ca filtre în perceperea şi reexprimarea concepţiei despre lume, un spirit ale cărui conotaţii au fost ilustrate în literatură de un Ibsen şi un Strindberg.

Arta lui Munch emană atmosfera unei epoci, a cărei efervescenţă creatoare este ecoul problemelor artistice ale unei întregi generaţii. Important este însă să deslu-

şim nota particulară din creaţia artistului norvegian, cea care l-a consacrat pe plan universal, cea care i-a obligat pe istoricii de artă şi nu numai pe ei, ci şi pe artiştii contemporani lui, să-l certifice ca pe unul din părinţii artei moderne sau, mai corect, ai expresionismului.

Dar care este viaţa artistică norvegiană în finalul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului următor, şi în ce măsură aceasta a influenţat formarea tînărului artist?

Două sînt centrele care îi atrag pe artiştii norvegieni. Primul este Münchenul, frecventat, printre alţii, de E. Petersen (1852—1928) şi H. Heverdael (1857—1913). Treptat, însă, oraşul german este înlocuit cu capitala franceză. În această perioadă Parisul îşi spune cuvîntul în viaţa artistică europeană, ca focar al mişcărilor înnoitoare care dau tonul întregii evoluţii artistice. Deşi simbolismul şi impresionismul, sau neoimpresionismul revoluţionează întreaga gîndire artistică ancorată, se părea, în scheme şi canoane de neînlăturat, acest lucru nu afectează modul de a picta al artiştilor norvegieni, obişnuiţi în asimilarea lecţiei maeştrilor artei universale, prezenţi în muzeele pariziene. C. Krohg (1852—1925) — unul din profesorii lui Munch —, Harriet Backer (1845—1932), E. Werenskiold (1855—1938), Fritz Thaulow (1847—1906) — întemeietor al academiei în *plein air* de la Modum, academie frecventată în 1883 de Munch —, trec prin şcoala pariziană. Filonul realist al tradiţiei norvegiene este însă mult mai puternic în creaţia lor şi pune în umbră nuanţele naturaliste sau ecourile impresioniste. Dealtfel Christian Krohg este principalul reprezentant al academismului norvegian, aşa cum Harriet Backer este unul din marii colorişti naţionali. Există în paralel o altă direcţie deschisă de E. Werenskiold, de valorificare a elementelor populare locale. Ea este continuată de T. Kittelsen (1857—1914) şi C. Skredsvig (1854—1924). Împotriva curentului realist, predominant în arta norvegiană, se situează E. Sohlberg (1869—1935), H. Egedius (1877—1899) şi H. Astrup (1880—1928). Experienţele lui Astrup în domeniul gravurii pe placa de lemn, muncă de pionierat în arta norvegiană de sfîrşit de secol, se desfăşoară în paralel cu cele ale lui Munch. Spre deosebire de compatriotul său, Munch devine un maestru al genului, prin originalitatea şi ineditul lucrărilor sale, din punct de vedere al tehnicii şi al tematicii.

Munch este un pionier nu numai în domeniul gravurii pe placa de lemn, ci şi în cel al decoraţiei murale. În al doilea deceniu al secolului nostru el inaugurează, influenţează şi determină înflorirea şi promovarea picturii murale în ţara sa. Punc-

tul de plecare al acestei remarcabile evoluții îl oferă decorația realizată de Munch la Aula Universității din Oslo, panouri inaugurate în 1916. Inițiativa sa este continuată de Axel Revold (1887—1962), autorul frescei realizată în 1923 la Bursa din Bergen. Per Krohg (n. 1889) lucrează tot în 1923 fresca de la Școala de navigație din Oslo, iar Alf Rolfsen (n. 1895) este autorul frescei de la Poșta din același oraș. Toți trei, importanți pictori în frescă, formează echipa pentru decorarea Primăriei din Oslo, împreună cu H. Sørensen (1882—1962), A. Storstein (n. 1900), R. Aulie (n. 1904) și alții. Dacă în domeniul decorației murale Edvard Munch influențează o întreagă generație de artiști, creînd, am putea afirma, o școală, nu același lucru s-ar putea spune despre pictura sau grafica sa, căci în țara de origine Munch nu are nici urmași și nici discipoli. Cei care îl recunosc și îl revendică părinte al artei lor sînt artiștii din gruparea „Die Brücke". Căci Germania s-a dovedit a fi pentru el, o bună perioadă de timp, patria prin adopțiune.

Edvard Munch se naște la 12 decembrie 1863 la Loten, fiind al doilea din cei cinci copii ai Laurei Catherine și ai doctorului Christian Munch. În anul următor, întreaga familie se mută în orașul Christiania, actualul Oslo. Două evenimente tragice marchează sensibilitatea excesivă a copilului Edvard: moartea mamei sale, în 1868, și a surorii sale Sophie, la numai 15 ani, în 1877, ambele de tuberculoză. Aceste scene de boală se vor repeta obsedant în picturile, dar mai ales în stampele realizate ceva mai tîrziu. Este atras mai întîi de studiul ingineriei, pe care îl începe în 1879, dar un an mai tîrziu îl abandonează pentru a se dedica în întregime desenului. Astfel, în 1881 îl întîlnim la Școala de desen condusă de sculptorul Julius Middelthun, iar în 1882 lucrează alături de alți șase prieteni artiști sub directa îndrumare a lui Christian Krohg. Încă din primii ani de studiu, Munch nu scapă ocazia să participe la o primă expoziție colectivă, organizată în 1883 la Oslo. Înscris deja în circuitul artistic din capitala norvegiană, frecventează în aceeași perioadă academia în *plein air* de la Modum. Primele sale lucrări sînt legate de realismul și academismul local. Două contacte culturale vor influența și determina orientarea și formarea artistică a lui Munch. Este vorba de cele pe care le stabilește din 1884 cu mediul boem al avangardei norvegiene, formată din pictori naturaliști și scriitori. Acesta este nucleul viitorului grup botezat de Hans Jaeger „Christiania-Bohemia", reunit la Oslo. El constituie tribuna de lansare a celor mai înaintate idei, focarul de receptare al mișcărilor înnoitoare din mediul cultural european. Al doilea contact determinant în formarea lui Munch este cel cu viața artistică pariziană. Călătoria de trei săptămîni la Paris este facilitată de bursa de studii primită în 1884 de la Fritz Thaulow. În primăvara lui 1885 Munch are ast-

fel ocazia să studieze arta maeștrilor reuniți la Luvru, la fel ca alți compatrioți ai săi. Dar ceea ce îl fascinează este opera lui Manet, ecouri vizibile apar cîțiva ani mai tîrziu în picturi, printre care se numără și *Orchestră militară pe strada Karl Johan la Oslo* (1889, Kunsthaus, Zürich). În toamna lui 1886 se reîntoarce la Paris, unde se înscrie la școala de artă a lui Léon Bonnat. După moartea tatălui său, din noiembrie în același an, Munch, lipsit de ajutorul material familiar, este nevoit să își cîștige pentru prima oară existența din arta sa. Astfel, reușește să-și reînnoiască bursa de studii acordată de statul norvegian, atît în 1890, cît și în 1891. Pus față în față cu greutățile materiale, de-a lungul existenței sale, în ciuda impresiei de personaj nedescurcăreț sau confuz pe care o lăsa, Munch a știut cu tenacitate să-și rezolve și să-și urmărească propriile interese. Stau mărturie atît bursele de studii obținute, care i-au înlesnit împlinirea pasiunii sale de a călători, cît și modul de a trata cu negustori și colecționari de artă. Astfel, între 1904 și 1907 încheie la Hamburg un contract cu Commeter pentru vînzarea picturilor sale, iar în 1904 la Berlin un altul cu Bruno Cassirer, referitor la stampe. Și să nu uităm grija cu care își urmărea drepturile cuvenite din reproducerea operelor. Atenția acordată „desfacerii" propriei opere s-a conjugat însă cu o generozitate concretizată prin numeroase ajutoare financiare acordate în timp unor tineri artiști germani. Artist boem, în aparență, sfidînd adeseori convențiile sociale, inegal în comportament și aparent dezordonat ca mod de viață, Munch s-a dovedit a fi un maestru în evitarea momentelor dificile care i-ar fi putut perturba echilibrul, material sau social.

Primele lucrări ale lui Edvard Munch, realizate în perioada de receptare a abecedarului meseriei, se înscriu în zona realismului și a academismului. Pe această lecție sîrguincios învățată se grefează ecouri ale impresionismului și neoimpresionismului, receptate în urma călătoriilor la Paris. Viața artistică franceză de sfîrșit de secol își lasă amprenta asupra formării sale, dar zona geografică în care se afirmă ca unul din părinții artei moderne este Germania.

Cum se integrează Munch în mediul artistic german? Legăturile sale cu artiști și oameni de cultură din această țară se cimentează între 1892 și 1912 și vor dăinui, chiar de la distanță, după stabilirea sa definitivă în Norvegia, pînă la sfîrșitul vieții. În octombrie 1892 Munch este invitat de „Verein Berliner Künstler" să își organizeze o expoziție personală, invitație căreia îi dă curs, constrîns fiind și de lipsuri financiare. Cu această ocazie expune 55 de opere. La Berlin expoziția sa declanșează puternice reacții din partea publicului, conservator și ostil oricărei maniere care contrazicea ideile tradiționale. Acest adevărat scandal, care dealtfel

îl și face cunoscut pe artistul norvegian în aria culturală germană, impune închiderea expoziției. Ea va fi redeschisă ulterior la Düsseldorf, Köln, din nou la Berlin, Dresda și München. La scurt timp însă Munch își exprima regretul de a nu fi înfruntat opinia publică și pe cea a cercurilor artistice oficiale prin reexpunerea imediată a lucrărilor tot la Berlin. Max Liebermann, reprezentantul impresionismului german, împreună cu un grup de artiști, se desprind din gruparea berlineză, ca protest împotriva închiderii expoziției lui Munch și, totodată, față de atitudinea cercurilor oficiale. Ei vor fi cei ce vor întemeia, ceva mai tîrziu, în 1898, gruparea „Berliner Sezession". Prin scandalul provocat în 1892 lui Munch, artist necunoscut pînă la acea dată, operele sale devin punctul de atracție și de pornire într-o nouă direcție. Nu numai cei de la „Die Brücke", în primul deceniu al secolului al XX-lea, îi vor asimila lecția, dar și alți pictori în a căror creație timpurie se resimte influența maestrului. Printre ei Oskar Kokoschka, Richard Gerstl sau Anton Kolig, ca și praghezii Emil Filla, Stanislav Sucharda, Vaclav Spala, Antonin Prochazka, Bohumil Kubista și alții. 1892 reprezintă anul de debut în aria culturală europeană și punctul de plecare în realizarea celor mai importante opere înscrise în perioada sa maximă creatoare, care atinge apogeul prin lucrările reunite în ciclul *Fresca vieții*, fie că este vorba de picturi sau de stampe. Peste 20 de ani, de această dată la Köln, Munch este oaspete de onoare la „Sonderbund-Ausstellung". Invitat prin scrisoarea din 30 ianuarie 1912 a doctorului R. Reiche să participe în calitate de oaspete de onoare la această expoziție, Munch se reîntîlnește și de această dată cu numele lui Max Liebermann. Scopul expoziției, așa cum rezultă din scrisoarea sus amintită, era de a sublinia clara sa orientare istorică și de a reliefa o imagine globală asupra noilor tendințe din pictura contemporană. Deci, pe de o parte, Max Liebermann ca figură proeminentă a impresionismului german, Edvard Munch ca precursor al expresionismului și totodată ca părinte al artei moderne, alături de Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Și, în sălile laterale, tinerii reprezentanți ai artei moderne, printre care, evident, cei de la „Die Brücke", de această dată nu ca o colectivitate, ci ca voci independente în concernul artistic, nu de neglijat în cadrul unui posibil discurs despre viitorul artei.

Dacă în 1892 artistul norvegian abia pășea în viața artistică germană, în 1912 el este o personalitate distinctă în arta europeană, acordîndu-i-se în cadrul acestei expoziții o sală separată de expunere, ca și lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Conștient de onoarea acordată, Munch își manifestă bucuria în scrisorile adresate prietenilor din Norvegia. Iată ce îi mărturisea lui Ernst Thiel: „Primesc cel mai important loc alături de Liebermann, după Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Liebermann reprezintă aici trecerea la arta modernă, impresionism și realism". Iar lui

îl și face cunoscut pe artistul norvegian în aria culturală germană, impune închiderea expoziției. Ea va fi redeschisă ulterior la Düsseldorf, Köln, din nou la Berlin, Dresda și München. La scurt timp însă Munch își exprima regretul de a nu fi înfruntat opinia publică și pe cea a cercurilor artistice oficiale prin reexpunerea imediată a lucrărilor tot la Berlin. Max Liebermann, reprezentantul impresionismului german, împreună cu un grup de artiști, se desprind din gruparea berlineză, ca protest împotriva închiderii expoziției lui Munch și, totodată, față de atitudinea cercurilor oficiale. Ei vor fi cei ce vor întemeia, ceva mai tîrziu, în 1898, gruparea „Berliner Sezession". Prin scandalul provocat în 1892 lui Munch, artist necunoscut pînă la acea dată, operele sale devin punctul de atracție și de pornire într-o nouă direcție. Nu numai cei de la „Die Brücke", în primul deceniu al secolului al XX-lea, îi vor asimila lecția, dar și alți pictori în a căror creație timpurie se resimte influența maestrului. Printre ei Oskar Kokoschka, Richard Gerstl sau Anton Kolig, ca și praghezii Emil Filla, Stanislav Sucharda, Vaclav Spala, Antonin Prochazka, Bohumil Kubista și alții. 1892 reprezintă anul de debut în aria culturală europeană și punctul de plecare în realizarea celor mai importante opere înscrise în perioada sa maximă creatoare, care atinge apogeul prin lucrările reunite în ciclul *Fresca vieții*, fie că este vorba de picturi sau de stampe. Peste 20 de ani, de această dată la Köln, Munch este oaspete de onoare la „Sonderbund-Ausstellung". Invitat prin scrisoarea din 30 ianuarie 1912 a doctorului R. Reiche să participe în calitate de oaspete de onoare la această expoziție, Munch se reîntîlnește și de această dată cu numele lui Max Liebermann. Scopul expoziției, așa cum rezultă din scrisoarea sus amintită, era de a sublinia clara sa orientare istorică și de a reliefa o imagine globală asupra noilor tendințe din pictura contemporană. Deci, pe de o parte, Max Liebermann ca figură proeminentă a impresionismului german, Edvard Munch ca precursor al expresionismului și totodată ca părinte al artei moderne, alături de Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Și, în sălile laterale, tinerii reprezentanți ai artei moderne, printre care, evident, cei de la „Die Brücke", de această dată nu ca o colectivitate, ci ca voci independente în concernul artistic, nu de neglijat în cadrul unui posibil discurs despre viitorul artei.

Dacă în 1892 artistul norvegian abia pășea în viața artistică germană, în 1912 el este o personalitate distinctă în arta europeană, acordîndu-i-se în cadrul acestei expoziții o sală separată de expunere, ca și lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Conștient de onoarea acordată, Munch își manifestă bucuria în scrisorile adresate prietenilor din Norvegia. Iată ce îi mărturisea lui Ernst Thiel: „Primesc cel mai important loc alături de Liebermann, după Cézanne, Van Gogh și Gauguin. Liebermann reprezintă aici trecerea la arta modernă, impresionism și realism". Iar lui

Jappe Nilssen îi scria: „Am primit o sală foarte mare, 10 × 15 m. Este cea mai mare sală din Expoziție".

Expoziția dorea deci să reliefeze și să evidențieze o imagine globală asupra noilor tendințe în pictura contemporană, mutații efectuate în plan spiritual cu efecte asupra unei noi maniere cromatice și a unui nou ritm compozițional. Dacă inițial Munch era avertizat de această paralelă, oferită prin participarea lui Liebermann, fiind obligat în selectarea operelor sale să țină cont de dorința organizatorilor de a pune în evidență și în paralel două voci ale istoriei artei, impresionismul și expresionismul, ulterior această concurență este înlăturată prin neparticiparea lui Liebermann. Expoziția de la Köln demonstrează cît de puternică era poziția lui Munch în viața artistică contemporană, cîtă forță de atracție exercita creația sa asupra unor pictori germani ca Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein, toți membri ai grupării „Die Brücke". Figura centrală și mediatorul dintre Munch și pictorii din această grupare este Gustav Schiefler, dealtfel și autorul primului catalog al operei sale grafice. Schiefler întreține raporturi cordiale cu Munch din 1902. Munch vede unele opere realizate de artiștii de la „Die Brücke" în cadrul expoziției și face unele comentarii într-o scrisoare adresată soției lui Gustav Schiefler. Elogiază arta lui Kirchner, exprimîndu-și rezervele față de cea a lui Nolde și Heckel. „Sonderbund-Ausstellung" a fost și ocazia de a-i pune pe titanii picturii moderne, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, față în față cu Munch și cu tinerii pictori expresioniști care, în primul deceniu al secolului al XX-lea, erau în plină formare și afirmare. Poate că ceea ce îi unea pe Munch și pe Kirchner în conversațiile avute cu această ocazie era interesul comun manifestat pentru decorația murală. Munch tocmai cîștigase în 1911 concursul pentru decorația sălii de festivități de la Universitatea din Oslo, iar Kirchner, împreună cu Heckel, Schmidt-Rottluff și Torne-Prikker realizau decorația murală a unei capele în cadrul acestei expoziții. Preocupările și interesele comune se pare că au format fundamentul schimburilor de opinii între maestrul Munch și tinerii de la „Die Brücke". Dacă Munch este considerat părintele spiritual al celor din urmă, nu pot fi lăsate în umbră însă influențele stilistice pe care arta artistului norvegian le-a imprimat în creația acestora. Dar cel care a vrut să se desprindă de această tutelă și a reacționat cu violență împotriva clasării sale, de către istoricii de artă contemporani, în filiație stilistică Munch, a fost Kirchner. Recunoscînd doar influența lui Dürer și, eventual, pe cea a lui Rembrandt în arta sa, Kirchner se consideră jignit de Karl Scheffler care afirmă în 1924 într-un articol din „Kunst und Künstler" că arta sa își are rădăcinile în arta norvegianului Munch. Și mai mult, ulterior, Kirchner nu va recunoaște vreo influență sau legătură cu arta contemporanilor săi.

La expoziția de la Köln au fost prezenți și 14 tineri pictori norvegieni. Se pare că Munch nu a avut nici un rol în selectarea lor. Ei au prezentat 24 de lucrări care nu au fost în nici un fel remarcate de presa germană. Cel mai cunoscut pictor norvegian din tînăra generație, Ludvig Karsten, nu era dealtfel prezent.

Ceea ce punea într-o nouă lumină expoziția din 1912 era legătura dintre Munch și membrii de la „Die Brücke", priviți însă toți ca voci distincte în cadrul istoriei artei. Să nu uităm însă că Munch își păstrează poziția izolată în cadrul acestor mișcări.

Tinerii pictori expresioniști sînt cei care încep să picteze în maniera sa, dar după cum o dovedesc și unele lucrări ale lui Munch, există în picturile și desenele sale ecouri din operele lui Kirchner, Schmidt-Rottluff sau Franz Marc.

Anul 1892 marchează deci intrarea lui Edvard Munch în circuitul artistic internațional și, totodată, este un an de lucru intens la ciclul *Fresca vieții*. Tot la Berlin, 10 ani mai tîrziu, deci în 1902, sînt expuse în forma lor finală cele 22 de lucrări din acest ciclu. Iar în 1912, la Köln, lui Munch i se aduc onorurile cuvenite unui maestru al artei universale. Între anii 1893 și 1908 el nu părăsește Germania, decît pentru scurte călătorii. Colapsul nervos din 1908 dă alt curs vieții sale influențîndu-i și viziunea artistică. Contactele sale cu mediul german vor deveni sporadice în timpul primului război mondial, hrănite doar de scrisorile lui Curt Glaser care lucra la o carte despre arta sa, editată la Berlin în 1917. Glaser este și cel care îl ține la curent cu soarta tragică a unora dintre prietenii lor comuni. Munch nu va reveni în Germania decît în octombrie 1920 și în 1922, oprindu-se la Berlin pentru organizarea expoziției sale retrospective de la Zürich. Dealtfel începînd cu acești ani și maniera sa se schimbă, atît tehnic cît și tematic, evidentă fiind cantonarea în zonele realismului, puternic în pictura norvegiană interbelică. Figura centrală a picturii și a stampelor sale devine muncitorul, prezență eroică și în cadrul artei norvegiene. Putem afirma că Munch se aliniază, în ultimele decenii de viață, direcției artistice generale din arta țării sale. Setea de călătorii se stinge, poate și datorită bolii, dar și datorită vîrstei. Munch devine din ce în ce mai mult un izolat; operele sale sînt însă prezente la numeroase expoziții internaționale. Din 1916 el petrece o mare parte din timp în casa Ekely din Skön, iar din 1930, cînd tulburările de vedere se accentuează, nu mai părăsește acest loc. Se izolează de evenimentele premergătoare celui de al doilea război mondial, perioadă în care opera sa, ca și cea a contemporanului său, belgianul Ensor, suferă același tratament din partea naziștilor. 82 din operele sale, aflate în muzeele germane, sînt declarate „degenerate" și vîndute în Norvegia. Ultimii ani ai vieții

sale se scurg într-o totală singurătate, în țara natală, departe de ororile războiului. Moare la Ekely, la 23 ianuarie 1944.

Primele gravuri ale lui Edvard Munch datează din 1894. Rolul gravurii, înainte de 1880, era îndeosebi cel de a reproduce picturi, mai ales în cadrul cărților ilustrate. Gravura, ca gen artistic independent, nu-și cîștigase încă toate drepturile. O adevărată campanie se desfășoară la Paris și la Londra contra acestei stări de fapt, prin înființarea unor societăți de pictori-gravori care urmăreau reliefarea calităților gravurilor de artist și desființarea rolului de Cenușăreasă al gravurii față de pictură. Important, în acest sens, este aportul lui Valloton, prin gravurile sale în lemn, și cel al lui Gauguin, reîntors din Tahiti, preocupat de primele sale xilogravuri. În mediul francez aceste explorări moderne în tehnica gravurii se petrec deci în perioada în care Munch nu frecventează Parisul. În timpul călătoriilor sale la Paris el ia contact cu tezaurul de la Luvru și cu noul val impresionist. Criticii se îndoiesc de un posibil contact cu aceste noi căutări în tehnica gravurii. Primele acvaforte și litografii le realizează în 1894 la Berlin, iar în 1895, cînd revine la Paris, o face în calitate de maestru al genului, după o perioadă de experiențe și căutări efectuate pe cont propriu. 1895 este anul în care „La Revue Blanche" îi reproduce litografia *Strigătul*, iar istoricul de artă german Julius Meier-Graefe îi publică un album cu opt gravuri, vîndut cu succes în Germania, Franța și Scandinavia. Atras de această modalitate de a-și face cunoscută opera, Munch plănuiește pentru 1899 să realizeze un alt album, de această dată de litografii, intitulat *Oglinda*, versiune grafică a ciclului de picturi *Fresca vieții*. Din păcate această inițiativă personală a rămas în faza de proiect, probabil și în lipsa unui editor.

Ca o confirmare a măiestriei sale în domeniul stampelor este interesul pe care i-l acordă tipograful Auguste Clot, care îi tipărește la Paris, un an mai tîrziu, în 1896, primele litografii în culori și primele xilogravuri. Ambroise Vollard îl include în *Album des peintres graveurs*, editat în 1896 la Paris, reproducîndu-i litografia *Frica*. Pentru același editor, Vollard, Munch începe ilustrația la *Florile răului* de Baudelaire, pe care nu le va termina niciodată. Stéphane Mallarmé și alți simboliști își manifestă prietenia lor, primindu-l în cercul parizian. Este perioada în care Munch expune la Salonul Independenților și la galeria „L'Art Nouveau" a lui Samuel Bing. Evidentă este înscrierea sa în cercurile avangardiste franceze, alături de personalități culturale care marchează acest final de secol. Prieteniile și simpatiile sale în mediul literar al epocii sînt ușor de precizat, unii dintre scriitori și filozofi fiindu-i chiar modele (*Stéphane Mallarmé*, 1896;

August Strindberg, 1896). Prietenii printre poeți și scriitori – pe care dealtfel Munch îi prefera în locul pictorilor – admiratori ai operei sale, ca Stanislaw Przybyszewski, Hans Jaeger, Sigbjorn Obstfelder, Emanuel Goldstein, Ibsen, Gunnar Heiberg, Mallarmé. Sau prietenia sa cu compozitorul Frederick Delius atestată de corespondența lor. Se pare însă că Munch se simțea mai apropiat de August Strindberg, cu care dealtfel și împărtășește aceeași concepție despre relația cuplului în univers și despre rolul duplicitar al femeii. Această comuniune de idei și apropiere afectivă are ecou și în maniera în care Strindberg descifrează creația prietenului său. Articolul semnat de Strindberg în revista „La Revue Blanche" din 1 iunie 1896, scris cu ocazia expoziției pariziene de la galeria „L'Art Nouveau", demonstrează o forță sintetizatoare și o înțelegere a picturii artistului norvegian pe care nici un istoric sau critic de artă nu a mai reușit să o egaleze în timp, într-un spațiu atît de restrîns.

După cum o dovedesc stampele sale, Munch lucra cu plăcere pe placa de lemn. Se pare că cele mai importante gravuri, atît ca realizare tehnică, dar și ca valoare artistică, sînt cele create între 1894 și 1908. Spre sfîrșitul lui 1895 Munch realizase deja reușite xilogravuri, dar nu în maniera clasică, de pregătire separată și folosire ulterioară a plăcilor de lemn pentru fiecare culoare. Dimpotrivă, el tăia pentru fiecare culoare placa de lemn, conform suprafeței colorate, și asambla aceste plăci divers colorate. Astfel, procedeul devenea extrem de simplu, reducîndu-se la o primă imprimare pentru toate culorile. În cazul litografiei, Munch înlocuiește creionul litografic cu tuș, cu care obține suprafețe închise pe care ulterior le zgîrie cu un ac, obținînd trasee lineare diverse. După 1908 părăsește lucrul direct pe piatră, în cadrul procesului tehnic intervenind un mediator, gravorul care transpune compoziția pe piatră, în prealabil realizată în creion litografic pe hîrtie. Gravorul trage astfel exemplarele indicate de artist. Este inevitabil, pentru un ochi avizat, să nu observe un minus calitativ. Catalogul graficii lui Munch, intitulat *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs*, editat la Berlin în 1907 și elaborat de Gustav Schiefler, reunește în paginile sale lucrările care încununează perioada maximă de creație a artistului norvegian.

După 1910 interesul lui Munch pentru stampe scade. El revine aproape în exclusivitate la pictură, gen artistic în cadrul căruia a debutat. Pînă la această perioadă viziunea sa asupra lumii și-a găsit exprimarea atît în pictură, cît și în gravuri, cu aceeași intensitate și în egală măsură. Temele abordate de Munch erau transpuse cînd în ulei, cînd în diverse tehnici de imprimare, cu mici modificări de punere în pagină.

Gravurile sale realizate pe placa de lemn continuă munca de pionierat a lui Gauguin și Valloton. Munch face deci primele gravuri în 1894, primele litografii un an mai tîrziu, nu arareori recurgînd la combinarea litografiei și a xilogravurii. Cu timpul renunță însă la gravuri. Rarele sale reveniri, după 1910, se produc mai ales în tehnica xilogravurii. Această pendulare a artistului între pictură și gravură, sau invers, pe același registru tematic, nu frizează monotonia. Nu arareori unele gravuri sînt unicate tematice, fără ecou compozițional în pictură.

Dar care sînt coordonatele tematice ale stampelor semnate de Edvard Munch? Scenele de boală, scenele de moarte — patul muribundei, atmosfera închisă a unei camere în care personajele sînt pietrificate, faciesuri înțepenite în așteptarea evenimentului final — iată temele frecvente în primele sale stampe. Moartea dominatoare este o prezență neconcretizată vizual în aceste imagini, care reproduc dealtfel crîmpeie din viața familiei sale — moartea mamei, moartea surorii sale Sophie. Acest personaj misterios devine o prezență constantă în viața lor și aduce cu sine nu o detașare și o resemnare în fața destinului, ci o anxietate față de necunoscut, față de un eveniment acceptat cu greu, în fața căruia teama devine atotputernică. Așteptarea terifiantă se instalează în universul închis, redus la acest nucleu — membrii familiei în camera muribundei — în care timpul se scurge cu greu. Iată o imagine bine imprimată pe sensibila retină a lui Munch. Repetată în stampe, versiunile sînt recurente și în pictură. Mici detalii de scenografie variază de la un cadru la altul. Aceeași imobilizare devenită parcă eternă a membrilor familiei, aceleași gesturi îndurerate în așteptare și suferință. „N-aș dori să trăiesc fără să sufăr; cît din arta mea datorez suferinței!“, scrie mai tîrziu Munch.

Moartea, la început înfricoșătoare pentru copilul Edvard, se transformă cu timpul într-un personaj cu care se poate stabili o conviețuire decentă, un personaj acceptat. Scenele de conversație între nuduri și schelet devin normale și liniștite, sau cele de dragoste între femeia în plină tinerețe și schelet. Prezență constantă, moartea reușește nu arareori să-și asume gesturi și chiar roluri umane, în scene obișnuite sau foarte intime. Dar își pierde din forță și se supune dorinței senzuale, dominatoare a femeii, ca în gravura *Moartea și femeia* (1894). Misterul și forța de neînvins, forța destinului, atribute ale morții în recuzita medievală, se pierd în stampele lui Munch, datorită antrenării scheletului în rutina vieții zilnice. Forme embrionare decorează bordura inferioară a imaginii, simbolizînd continuitatea speciei umane. Recuzita este cea clasică, dar situația inedită, în arta norvegiană, a îmbrățișării dintre un nud feminin clasic și un schelet, subliniată prin sugerări simbolice, totul desfășurat în limitele obișnuitului. Aceste scene în care scheletul coabitează cu oamenii anulează atmosfera de teamă prezentă în camerele muribundei. Moartea se instalează în mediul cel mai apropiat al artistului. Sche-

letul, simbolul ei, devine chiar obiect de studiu, stîrnind curiozitatea ca în gravura *Două fete şi un schelet* (1896). Chiar Munch dialoghează cu scheletul – o posibilă radiografie personală, o persiflare a inevitabilei sale metamorfoze?! – ca în litografia ceva mai tîrzie, intitulată *Autoportret – Dansul morţii* (1915). Oare căldura sentimentului de prietenie al lui Munch faţă de acest camarad care, răbdător şi credincios, îl aşteaptă la capătul drumului, reuşeşte să-i smulgă acestuia zîmbetul uşor caricatural? În toate aceste variante, care au ca personaj scheletul, sau sînt axate pe tema dialogului dintre om şi moarte, posibila banalizare a cadrului este anulată prin simboluri sau situaţii de punere în pagină inedite, într-o desfăşurare narativă redusă la esenţial.

Expresia terorii individuale devine expresia terorii colective în lucrările realizate de Munch în jurul lui 1915. Ele au însă un alt substrat, social. *Ţipătul* şi litografia *Temă despre frică* sînt cei doi poli de maximă expresivitate în timp a acestei teme. Sentimentul angoasei devine cheia pentru înţelegerea artei lui Munch, sentiment comun pentru filozofia lui Kirkegaard şi Nietzsche, pentru dramele lui Strindberg şi Ibsen. În unele stampe, în care teama devine sentiment colectiv, peisajul-cadru al scenelor este fiordul Oslo. Folosind acelaşi procedeu, de transpunere a motivului unei picturi în variante grafice, Munch surprinde pe acelaşi pod al fiordului figuri de trecători care în fundal devin pete cromatice sau, în lucrările de grafică, puncte stabile ale compoziţiei, asigurînd cadenţa în cadru. Imobilizate de o forţă necunoscută, aceste personaje se descompun, amintindu-ne de măştile din picturile lui Ensor. Elementul de tensiune din aceste lucrări este asigurat de contrastul dintre imobilitatea grupului şi mobilitatea peisajului din fundal, efect plastic accentuat şi de posibilităţile tehnice, cromatice pentru picturi şi lineare în stampe. Puţine sînt dealtfel modificările de punere în pagină pe care artistul a simţit nevoia să le facă în litografiile şi xilogravurile pe aceeaşi temă. Munch reliefează forţa expresivă a mijloacelor grafice, într-o concentrare abstractă a motivelor care accentuează efectul emotiv. Tema fricii, abordată cu două decenii înainte în litografia *Frica* (1896), este reluată în 1915 în litografia *Teama*. În *Teama* el exprimă sentimentul neputinţei sale, al semenilor săi, faţă de izbucnirea primului război mondial. Compoziţia este împărţită în două: de o parte chipurile triste, profilate pe masa compactă a grupului strîns unit, de cealaltă parte peisajul stîncos, ostil. Acelaşi grup compact, depersonalizat, centrat într-un peisaj de stînci, aceeaşi scenografie sînt folosite de Munch şi în cărbunele *Temă despre frică* (cca 1915), dar de această dată grupul ocupă centrul imaginii, fără posibilitate de salvare, flancat fiind de peisajul ostil. Ceea ce păs-

trează artistul din lucrările sale anterioare pe aceeași temă este gruparea de personaje lipsite de personalitate. El este captivat de ideea de scurgere a unui sentiment colectiv. Doar peisajul diferă, dar prin austeritatea sa își păstrează aceeași forță amenințătoare.

Munch atribuie adeseori peisajului rolul de gazdă al unor sentimente, al unei atmosfere colectoare de destine, în care forțe invizibile, care le depășesc pe cele umane, sînt dominatoare. Nu există nici o undă de revoltă a omului contra acestor forțe, ci o disperare manifestată la nivelul individului sau devenită colectivă. Poate că cea mai cunoscută operă a lui Munch este *Strigătul* (1895). Despre acest subiect artistul scria: „Pe cînd mă plimbam cu doi prieteni [...] soarele apunea [...] [...] deodată cerul se făcu roșu ca de sînge [...] am simțit o undă de tristețe! M-am oprit, m-am sprijinit de balustradă, obosit de moarte. Peste întunecarea albastră a fiordului și peste oraș norii atîrnau ca sîngele, limbi de foc. Prietenii merseseră mai departe, iar eu am rămas singur, tremurînd de teamă. Am simțit marele, nesfîrșitul strigăt care străbate natura". Varianta grafică este o reluare a unui ulei din ciclul intitulat *Fresca vieții* (*Disperare*, 1892, Thielska Galleriet, Stockholm), reluare cu mijloace care îi permit artistului să accentueze cadențele expresive ale subiectului. Nu există decît un pas, se pare, pînă la descompunerea personajului. Teama este declanșată de golul interior și, totodată, de izolarea ființei umane în acest univers frămîntat, teamă exprimată printr-un strigăt, dezlănțuit în natura aflată la amurg, singura care-i receptează ecoul. Imaginea personajului concentrează sentimentul de singurătate a artistului în fața proceselor transformatoare și necunoscute ale naturii, izolarea sa. Din nou intră în rol sensibilitatea excesivă a lui Munch, sensibilitate aproape de tip maladiv, depășind cu mult limitele normalului. Iată-i pe cei doi prieteni ai săi, siluete impasibile, confundabile pînă la depersonalizare, neatinși de furtuna dezlănțuită în aer și nereceptivi la zbuciumul interior al personajului din prim-plan, aproape desfigurat. Această capacitate de transmitere a propriilor sentimente, de reproducere a vibrațiilor interioare ale eului, într-o manieră proprie, într-un dialog personal între Munch și opera sa, îi conferă nota de originalitate, de unicat.

Peisajul joacă un rol important în lucrările sale: conține elementul de neprevăzut, forța tutelară și misterioasă, amenințătoare și atotprezentă, conține nu arareori o liniște înșelătoare în care tensiunea lăuntrică a personajului este îngrădită de cadența obsedantă a copacilor, care-i barează o posibilă evadare. O atmosferă în care aștepți să explodeze un sunet, o așteptare zadarnică. Nu există o participare între natură și om. De această dată natura nu receptează vocea in-

terioară a personajului, ci devine un spectator liniștit. Nouă pomi cadențează al doilea plan, asigurînd scara vizuală din *Noapte de vară* (1895), ca și în pictura *Voce* (1893, Museum of Fine Arts, Boston), a cărei variantă tematică este gravura amintită. Elementul de mister este amplificat prin apariția lunii, supradimensionată. Motivul femeii însingurate reapare în litografia *Cenușă I* (1896). Centrele de greutate în cadru — portretul femeii realizat într-o caligrafie barocă și delicata grafie a personajului masculin, curbat și dominat de prezența acesteia — asigură prin contrast valoarea imaginii, ca rezolvare tehnică și atmosferă. Noblețea sentimentului de îndurerare și supunere masculină, în contrast cu poziția dezinvoltă a partenerei sale, este tradus într-un limbaj plastic.

Forța dominatoare a femeii asupra bărbatului constituie o altă voce în registrul tematic al lui Munch. Nu se apropie oare Munch de viziunea pesimistă a lui Strindberg asupra relației bărbat-femeie? Încă din primele stampe se observă preocuparea artistului pentru acest subiect. Femeia inocentă, cea posesivă, senzuală și agresivă, sau cea îndrăgostită, dar în toate aceste ipostaze impresionează suferința masculină. Iată același peisaj din *Noapte de vară* folosit ca fundal în litografia *Unire* (*Atracție*, 1896). Părul femeii devine mijlocul grafic prin care Munch redă forța sa posesivă, element constant atît în *Atracție I* (1896), cît și în *Despărțire I* (1896). „Cînd m-ai părăsit dincolo de ocean, era ca și cum ne-ar mai fi unit fire subțiri. Mă durea ca o rană“ — sînt cuvintele sale care traduc imaginea. Pe tema vieții femeii, a evoluției biologice și a poziției sale față de bărbat, el desfășoară în imagini un repertoriu simbolic. Iată, în gravura *Femeia* (1899) simbolizate cele trei vîrste ale femeii: atributul tinereții — inocența, pierdută apoi în agresivitatea senzuală a personajului central — nud clasic ca manieră — și înăbușită, ascunsă ochiului și simțirii de femeia în vîrstă, încercănată. Munch a dorit să redea, după cum mărturisea, „Mistica întregii evoluții adunată într-o ființă [...] În toată incongruența ei, femeia este un mister pentru bărbat. Femeia care în același timp este și sfîntă [...] tîrfă și devotată, deși nefericită“.

Este evidentă această obsedantă revenire a lui Munch la motivul cuplului, reprezentat atît în pictură, dar mai ales în gravuri, ultimele înfățișînd același cadru, cel al litoralului de la Åsgårdstrand, din fiordul Oslo. Tensiunea între cei doi rezultă din starea de dependență, indiferent de modalitatea sugerării ei. Forța posesivă este întotdeauna atributul femeii (*Vampir*, 1896), iar suferința masculină rezultă din inevitabila despărțire, încercare dureroasă de evadare a bărbatului. Munch reușește să accentueze această tensiune emotivă prin desfășurarea mediană a părului femeii, singurul mijloc vizual destinat să o sugereze. Artistul

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
469.376

folosește elemente aparent banale, dar încărcate simbolic. Aceeași temă revine în variate adaptări, ceea ce demonstrează capacitatea deosebită a lui Munch de a pedala obsesiv pe aceeași temă, depășind posibila monotonie. Dincolo de dorința sa mărturisită — „E nevoie să redăm oameni vii, care respiră și simt și suferă și iubesc“ — se simte participarea sa afectivă și transpunerea zbuciumului interior, a emoțiilor în acest „dans al vieții“, desfășurat între pubertate și fertilitate, angoase și gelozii, melancolii, dragoste și moarte.

Tema geloziei este preluată în cîteva stampe, generate de posibila legătură sentimentală dintre artist și Dagny Juell, soția poetului polonez Stanislaw Przybyszewski, amicul său. Portretul prietenului domină cadrul, indiferent de variantele grafice. Narațiunea, stilistic influențată de Jugendstil, se desfășoară între real — elementul biografic — și ireal — atmosfera și tensiunea imaginii. Dacă figura ușor descompusă de gelozie a poetului este identificabilă, Munch însă păstrează anonimatul pentru cele două personaje din plan secund. Din nou elementul biografic luminează enigma.

În întreaga operă a lui Munch pot fi deslușite reprezentările introspective rezultate din vibrația sa la ciocniri cu evenimente din viața familială sau sentimentală. Sensibilitatea sa acută depășește acel interes primar pentru realitatea vizuală. Munch reia teme și motive purtătoare ale zbuciumului său interior, pe registru sentimental, adaptîndu-le unei viziuni personale. *Madona* (1895/1902), „Femeia care se dăruiește [...] și atinge frumusețea dureroasă a unei madone“, cum spunea Munch, este una din lucrările care conțin un posibil mister autobiografic. Evidentă este asemănarea acestei madone cu violonista Eva Mudocci, pe care Munch a cunoscut-o. Portretul ei reapare în unele stampe (*Broșă. Eva Mudocci*, 1903; *Salomeea. Autoportret cu Eva Mudocci*, 1903). Dar nu există probe referitoare la o relație care să depășească nivelul simpatiei. După cum mărturisea și Munch, „Natura nu reprezintă doar ceea ce este vizibil ochiului. Ea înfățișează și imagini ale sufletului, imagini care se află de cealaltă parte a ochiului“. Sau obsesii, această obsesie a femeii dominatoare, instalată ca o povară veșnică deasupra capului bărbatului, ca în xilogravura *Creierul omului* (1897). Viziunea lui Munch, ca și cea a lui Strindberg, este pesimistă relativ la raportul dintre femeie și bărbat. Femeia infidelă, femeia care înșală și trădează, fără alegere, femeia care-și părăsește căminul. Iată tema centrală a poemului *Alfa și Omega* realizat în timpul spitalizării în clinica doctorului Jacobson din Copenhaga, în urma unui colaps nervos survenit în octombrie 1908. Convalescența durează cîteva luni, interval în care compune acest poem în proză, în limba franceză, însoțit de 18 litografii și desene. Poemul constituie și ultima confesiune literară și plastică referitoare la această relație, devenită temă majoră a creației sale. Alfa și Omega

sînt două ființe pierdute pe o insulă, cadrul de desfășurare al iubirii lor, dar, totodată, și al infidelităților Omegăi, cu un șarpe, ucis de Alfa sub privirea ei, cu un tigru și cu alte animale ale insulei. Cu timpul insula se populează cu „bastarzi ai omului". Iată cum descrie Munch transfigurarea Omegăi, subjugată de dragoste: „Dar cînd își privea amanții (ochii Omegăi — n.ns.) deveneau negri striați de roșu carmin și în acele momente ea își ascundea gura în spatele unei flori. Inima Omegăi era volubilă". Această imagine este redată și în stampa *Omega și florile* (1908—1909). Părăsit de Omega, plictisită, Alfa rămîne pe această insulă îndurerat, cu progeniturile Omegăi. După o lungă absență, Omega revine. Alfa mînios, o rănește de moarte și, privind-o murind, pe chipul ei se așterne vălul de fericire din clipele lor de dragoste. Toate progeniturile Omegăi asistă la acest tragic moment. Ura le împinge la violență și-i sar în spate lui Alfa, omorîndu-l. Apoi se răspîndesc liniștite și în grabă pe insulă.

Acesta este subiectul poemului scris și ilustrat de Munch, dealtfel documentul care atestă literar și plastic concepția sa despre iubire, construită pe scepticism și neîncredere într-o posibilă perfecțiune a cuplului uman. Vinovată este femeia, infidelă pînă la moarte.

Este interesant de urmărit această pendulare tematică a lui Munch între pictură și grafică. Teoretic, ar fi inevitabilă o anumită monotonie. Ceea ce anulează posibila monotonie tematică sînt tocmai mijloacele tehnice care în grafică, după cum afirmă unii critici și istorici de artă, îi dau posibilitatea lui Munch să accentueze valențele expresive ale imaginii.

Să urmărim, oprindu-ne doar la cîteva capodopere din pictura sa, acest refren al compoziției, încercînd să descifrăm, dincolo de aparenta transcriere similară, subtilele deosebiri de punere în pagină și posibilitățile de exploatare ale fiecărei tehnici, cu scopul constant de accentuare a unei atmosfere, sentiment sau trăiri. *Fata bolnavă* se intitulează uleiul din 1885—1886, lucrare despre care Munch declară că „majoritatea operelor mele succesive își datorează existența acestei picturi". Operă de început, acest ulei, aflat azi la Galeria națională din Oslo, conține poate mai evident ca alte lucrări din aceeași perioadă elemente expresioniste, prin libertatea vizibilă în etalarea tușelor de culoare într-un spațiu lipsit de profunzime, accente expresioniste care cresc în versiunile ulterioare din uleiurile aflate azi la Goeteborg Museum (1896), Tate Gallery (1906—1907), Thielska Galleriet (1907) din Stockholm și la Muzeul Munch (cca 1926—1927) din Oslo. Tema fetei suferinde, pe patul de moarte — care nu este alta decît sora sa Sophie — priveghiată de o femeie îndurerată — mătușa Karen Bjolstad — se repetă nu

numai în uleiuri, ci cu aceeaşi intensitate în primele lucrări de grafică, deci din 1894. Transcrierea este fidelă şi integrală, sau se reduce la chipul suferind al fetei, de profil, sprijinit pe pernă. Acelaşi crescendo expresionist este de remarcat şi în lucrările grafice, unde accentele cromatice sînt înlocuite prin cele lineare.

Una din temele dominante în creaţia lui Munch este cea a camerei muribundei, punct de pornire al unor picturi şi stampe în care diferenţele în cadru sînt minime. Lucrările grafice sînt reluări ale unei picturi din jurul lui 1892, intitulată *Camera muribundei* şi aflată azi la Galeria naţională din Oslo. Se distinge, în prim-plan, realistul portret al surorii sale Inger, iar în spatele ei, silueta artistului. Toată familia este reunită în acest spaţiu dominat de atmosfera închisă. Imaginea se constituie ca modalitate de exteriorizare vizuală a gamei de sentimente şi tulburări declanşate în sufletul lui Munch de evenimentele triste familiale. Versiunile grafice reiau cu imperceptibile modificări schema compoziţională a pînzei. În paralel, acelaşi subiect suferă modificări în unele pasteluri şi litografii: dominant este patul muribundei, flancat de şirul format din membrii familiei, cu chipuri descompuse de durere. Accentele cad ori pe feţele expresive, ori pe încleştarea puternică a mîinilor, într-un gest de rugă, neputincios. Chipurile ajung desfigurate, în atmosfera îngheţată abia sînt schiţate măşti ironice, ca nişte duhuri rău prevestitoare. Element constant în recuzita expresionistă, măştile îl obsedau în aceeaşi perioadă pe belgianul Ensor, cu o intensitate şi o prezenţă mult mai puternică decît la Munch. Dar dacă în aceste gravuri masca exprimă punctul culminant al depersonalizării ca urmare a durerii, sau sugerează prezenţa unor forţe tutelare ale destinului, altul este rolul ei într-un ulei din 1892, intitulat *Autoportret sub mască* şi aflat azi la Muzeul Munch din Oslo. Iată-l pe artist la 30 de ani neîmpliniţi, uşor melancolic şi atent îmbrăcat, reprezentat bust, plasat într-un arabesc decorativ şi dominat de o mască. Thomas M. Messer, unul din exegeţii creaţiei lui Munch, susţine că în acest tablou masca deja simbolizează agresivitatea feminină, agresivitate care în stampele ulterioare va lua înfăţişarea unui vampir. Dacă primele picturi sînt aliniate realismului şi academismului, dominante în arta oficială norvegiană, sau sînt influenţate de impresionism şi poantilism, în urma călătoriilor la Paris, uleiurile din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea se încadrează deja în arta europeană, prin elemente Art Nouveau sau simboliste. În unele variante grafice pe tema camerei muribundei, elementul descriptiv este prevalent, în altele limbajul expresionist, prin recuzită sau atmosferă, este evident. Acestea sînt mijloace prin care Munch potenţează la maximum capacitatea evocatoare a imaginii.

Masca este deci izolată în această încăpere și conviețuiește cu membrii familiei: ea se repetă parcă la infinit în colectivitate, în pictură reproducînd o *Seară pe strada Karl Johan* (cca 1892, Rasmus Meyers Samlinger, Bergen), sau în pastelul pe aceeași temă din același an, dar anterior uleiului, păstrat în Muzeul Munch. Depersonalizarea colectivă sugerează de această dată un sentiment de singurătate pe care artistul l-a încercat în orașul Oslo, cuprins de o atmosferă provincială de sfîrșit de secol.

„Moartea și femeia", temă reluată identic într-o gravură din anul 1894 după un ulei din jurul lui 1893, pune în lumină un alt unghi din care el privește prezența morții printre pămînteni. Dacă în lucrările reprezentînd camera muribundei această prezență era doar sugerată, prin atmosferă și tensiune, de această dată ea este materializată prin schelet, deposedat de orice atribut înfricoșător. Sînt contemporane aceste opere pe tema morții, dar abordate din unghiuri diferite, în funcție de vibrațiile interioare ale lui Munch la evenimente exterioare. Dacă în unele lucrări doar sugerarea prezenței acestui personaj creează tensiune, în altele el se inserează în viața obișnuită, chiar participă la unele jocuri sau conversații, înzestrat cu obiceiuri umane. Imaginile devin din ce în ce mai clare, chiar ating nivelul perfecțiunii unor studii anatomice, Munch reușind cu mijloace simple, de tehnică și de motiv, să obțină prin insolitul punerii în pagină un înalt grad de tensiune. Această nouă viziune a sa asupra morții nu trădează nici o undă de optimism ci, eventual, o nuanță de ironie și de acceptare a destinului, într-un dialog calm. Dar ea conține în germene un alt leitmotiv din creația sa, cel al femeii văzute din diferite ipostaze, întotdeauna însă posesivă și dominatoare.

Aceeași viziune pesimistă asupra cuplului, întîlnită în literatura și filozofia nordică, străbate concepția lui Munch asupra vieții. Ca și în ciclul tematic despre condiția umană, intitulat *Fresca vieții*. Astfel, artistul norvegian părăsește acel primar interes pentru realitate, promovat de impresioniști. *Fresca vieții* pune în lumină substanța artei sale, formată din reprezentarea introspectivă a condiției umane. Piesa centrală a ciclului este pictura *Dansul vieții* (1899—1900, Galeria națională, Oslo). Subiectul poate fi considerat ca o firească dezvoltare a variantelor pe tema sărutului, a cuplului sau a *Celor trei vîrste ale femeii*, un ulei din 1895, aflat azi la Rasmus Meyers Samlinger din Bergen. Întîlnim, într-o narațiune fără amploare colectivă, de prim registru, aceleași personaje simbolice. Important este ceea ce însuși pictorul mărturisește despre această lucrare: „S-a întîmplat în 1895. În toamnă am organizat o expoziție la Blomquist. Tablourile au produs o mare vîlvă. Lumea dorea să boicoteze galeria, să cheme poliția. Într-o

zi m-am întîlnit cu Ibsen [...] Manifestă un interes particular pentru *Cele trei vîrste ale femeii*. Am dorit să îi vorbesc despre pictură. Aici iată femeia absorbită într-un vis — acolo femeia înfometată de viaţă — femeia ca o călugăriţă — în picioare, cu chipul palid, în spatele pomilor [...] Cîţiva ani mai tîrziu, Ibsen a scris *Cînd noi morţii vom învia* [...] Aceste trei personaje feminine apar în multe locuri în drama lui Ibsen, ca şi în tabloul meu". Tabloul este considerat punctul de plecare pentru uleiul *Dansul vieţii*. Desigur, se pot recunoaşte aceleaşi elemente de limbaj pe care Munch le utilizează atît în pictură, cît şi în stampe. În ambele uleiuri, cît şi în variantele grafice, locul central în cadru îl ocupă femeia în plină maturitate. Cronologia vieţii femeii este punctată vizual şi simbolic în prim-plan, cuplurile din fundal pierzîndu-se în acest dans al vieţii, desfăşurat ca de obicei pe plaja de la Åsgårdstrand. În ultimul plan al tabloului sau al desenului din 1899 — sînt numeroase desenele şi gravurile pe aceeaşi temă — cuplul nu este flancat de cele două femei — luna răsare profilîndu-şi lumina în apă sub forma literei i, dealtfel singurul element etern care completează „melancolia şi infinita dezolare", cum remarca Strindberg. Vitalitatea ciclului elaborat pe tema *Frescei vieţii* scade în timp, astfel încît el se încheie în 1904 cu o ultimă pînză intitulată *Dans pe plajă*, aflată azi la Galeria naţională din Praga. Halucinanta mişcare din primele versiuni, ecouri ale unor puternice emoţii personale, se sting şi sînt înlocuite în acest ultim ulei printr-o atmosferă lirică, liniştitoare.

Tensiune şi mişcare — tensiune şi linişte atotcuprinzătoare, ucigătoare. În lucrările lui Munch atmosfera este diferită, dar are comun aceeaşi încărcătură emotivă, simbolizată însă divers, prin intermediul peisajului de exemplu, ca în variantele care au ca subiect litoralul de la Åsgårdstrand din fiordul Oslo, uneori lipsit de prezenţa umană, alteori văzut printre pomi verticalizaţi în spatele unei femei, ca în pînza *Vocea* (1893) şi în variantele sale grafice. „Liniştea în statica fantastică", cum spunea Lucian Blaga, este cea pe care Munch doreşte să o sugereze, căci „arborii lui Munch au ceva din liniştea misterioasă a cosmosului [...]".

Şi cam în aceeaşi perioadă, dezlănţuirea pînă la desfigurare a acelui *Strigăt* (cca 1893, Galeria naţională, Oslo), pînză prin care Munch este cunoscut în lumea întreagă. Lucrarea este, ca şi varianta grafică realizată doi ani mai tîrziu, o avanpremieră a expresionismului care explodează în prima parte a secolului al XX-lea. Privind cele două lucrări, pare justificată caracterizarea expresionismului dată de Wilhelm Worringer cu peste două decenii mai tîrziu, „[...] drept un strigăt convulsiv al eului biciuit, pentru a stinge ceea ce marii mase nefărîmiţată individualist îi era hărăzit în chip atît de firesc, de frumos şi de simplu".

Ceea ce am dorit să punem în lumină prin aceste sublinieri ale recurențelor tematice, din pictură în stampe și invers, este faptul că orizontul lui Munch se închide constant pe aceeași lume, lumea sa interioară, a zbuciumului și a proceselor afective personale, grefate pe evenimentele familiale, sau declanșate de relațiile amicale, imagini a căror cheie spre descifrare ne-o oferă biografia sa. Scena preferată de desfășurare a imaginilor este, în general, cea oferită de litoralul de la Åsgårdstrand, din fiordul Oslo.

Cultivarea de către artist, încă de la sfîrșitul secolului trecut, a unei viziuni realiste, punct de plecare în realizarea unor opere de adolescență, merge în paralel în evoluția operei sale cu crearea de opere care revoluționează modul de a picta al tinerei generații germane expresioniste. Remarcăm o orientare spre subiecte inspirate din mediul țărănesc, care ne amintesc de clasicele modele ale lui Millet. Privit din altă perspectivă, tema cuplului reapare într-un cadru pastoral, dominat de un sentiment de liniște și veșnicie. De această dată dispare conflictul dintre bărbat și femeie, desfășurat pe plan erotic. Tema este redată într-o xilogravură din 1898 intitulată *Fertilitate* și transpusă în jurul lui 1902 într-un ulei cu același titlu. Între cele două imagini există o singură deosebire, care constă în inversarea locului celor două personaje, de o parte și de alta a pomului. Munch folosește aceeași idee narativă și în pînza *Două persoane* (*Metabolism*) (1899, Muzeul Munch, Oslo), operă pe care însuși autorul o menționează ca element de legătură între ciclul intitulat *Fresca vieții* și panourile murale realizate la Universitatea din Oslo. Cele 11 panouri — pînze monumentale aplicate pe pereți — realizate între 1909 și 1911, readuc în discuție problema cuplului, rămasă pînă azi nedeslușită în cifrul său simbolic în aceste lucrări care sînt dominate de puterea și luminozitatea veșnică a soarelui etern, reprezentat în panoul central. Construcția realistă a compozițiilor ascunde însă o încărcătură simbolică.

Panourile de la Universitatea din Oslo își pun pecetea stilistică pe întreaga creație ulterioară. Munch se orientează în pictură spre pînzele cu suprafețe generoase, abordînd subiecte de largă respirație, inspirate din mediul rural sau urban. Este perioada în care apare în operele sale chipul muncitorului. Acest subiect devine constant atît în pictură, cît și în desene sau rarele gravuri. Scenele de lucru colective sînt frecvente, în imagini care subliniază forța masculină. Sîntem departe de obsedanta dominare a bărbatului de către femeie, de acel veșnic conflict al cuplului care trăda concepția sa sceptică. Clara orientare socială a artei sale este subliniată de artist și în scrisoarea din februarie 1929 adresată lui Ragnar Hoppe, supraintendent la Muzeul național din Stockholm: „Aceasta este vremea

muncitorilor — mă întreb dacă arta va mai intra vreodată în posesia tuturor — și din nou își ia locul în edificiile publice pe ample suprafețe murale". Realismul acestor opere îl înscriu pe Munch pe linia dictată de arta oficială norvegiană a acelor ani, direcție locală, izolată de avalanșa de curente și stiluri succedate pe plan european.

O altă imagine a gravorului Munch se desprinde din portretele și autoportretele realizate în primul deceniu al acestui secol. Elaborări atente, minuțioase și supuse detaliului fizionomic sînt aceste gravuri, ca cea reproducîndu-l pe doctorul Max Linde din Lübeck, unul din primii protectori ai săi, sau pe soția acestuia, familie în mijlocul căreia a fost găzduit începînd din 1902. *Seria Linde* este o suită de gravuri care cuprinde portretele familiei și vederi din orașul Lübeck, lucrări remarcabile prin fidelitatea față de model, precizia și măiestria tehnică, înscriindu-se astfel în marea tradiție portretistică universală. Aceeași direcție o urmează și în realizarea *Portretului doctorului Jacobson* (1908—1909), litografie în care doctorul este atent studiat, schiță preparatoare a pînzei cu același subiect. Doctorul Daniel Jacobson îl îngrijește pe Munch în clinica sa din Copenhaga, în urma colapsului nervos survenit în toamna lui 1908. Din această perioadă i se accentuează sentimentul de claustrofobie și agorafobie, vizibil în litografia *Autoportret cu sticla de vin* (1925—1926), subiect reluat dintr-o pictură (1906) cu același titlu, mult anterioară. În ultimele patru decenii ale vieții sale sînt mult mai frecvente portretele de factură realistă, față de cele în care reușește să pună în evidență tensiunea psihică a modelului. Spre sfîrșitul vieții, Munch s-a pictat mai mult pe sine, într-un dialog din ce în ce mai izolat cu propriul eu. Schimbările survenite în arta sa după 1908 sînt legate de mecanisme intime, de natură psihică și mai puțin de cauze estetice. Este evidentă însă o orientare diversă în gîndirea sa artistică, cantonată treptat în zona unui realism justificat prin inspirație tematică și rezolvare tehnică. Este perioada în care tendința sa spre izolare își spune cuvîntul. Munch părăsește arena artistică, contactele sale directe se micșorează, odată cu înaintarea în vîrstă, acceptînd chiar după 1930 izolarea în casa Ekely. Dar această izolare fizică nu-l aruncă din viața artistică, ci dimpotrivă, este recunoscut ca o personalitate nu numai în Europa, ci și în America.

Prima manifestare dincolo de ocean are loc în decembrie 1912, cu o participare de șase picturi la expoziția colectivă de artă scandinavă intitulată „Contemporary Scandinavian Art", organizată la New York și patronată de „American Scandinavian Society". Remarcabile sînt ecourile pe care picturile sale le stîrnesc în presa vremii. Astfel, reporterul de la „The New Sun" subliniază legăturile directe dintre Strindberg, Ibsen și Munch, considerîndu-l un „artist controversat". Desigur, aceasta este o evoluție în receptarea artei sale de către publicul american. Să

ne amintim doar de poziția criticului de artă Vance Thompson, la sfîrșitul secolului trecut, față de lucrările lui Munch văzute la Oslo, pe care le considera o ofensă morală și un pericol pentru imaginația și educarea tineretului feminin. Cîțiva ani mai tîrziu, președintele de la „Mutual Life Insurance Company of New York", Richard A. McCurdy, este primul american interesat să cumpere opere de Munch, scop pentru care desfășoară un schimb epistolar. Dar cea mai importantă afirmare a artei sale în aria culturală americană este cea marcată prin participarea cu opt lucrări la expoziția internațională din 1913 „Armory Show", inaugurată la 17 februarie la New York. Pentru prima oară erau prezentate publicului american circa 1100 opere a circa 300 artiști americani și europeni, printre care artistul norvegian figura, suprinzător, doar cu patru litografii și patru xilogravuri.

Încă din 1912 Munch este considerat în spațiile expoziționale un părinte al artei moderne. La „Sonderbund-Ausstellung" din Köln deci îi este rezervată o sală separată, iar în 1913 la Salonul de toamnă din Berlin lucrările sale sînt expuse într-una din sălile centrale, ca și cele ale lui Picasso. Tot în Germania, patria sa prin adopțiune, se organizează la Berlin în 1927 și cea mai completă expoziție personală, cu 223 uleiuri. În paralel cu aceste onoruri în spațiile expoziționale, Munch se bucură de aceeași atenție din partea istoricilor de artă, printre care Curt Glaser, Jens Thiis — director al Galeriei naționale din Oslo — și Pola Gauguin, care redactează importante monografii despre opera sa. Prezențele sale în cadrul unor expoziții colective, unde este venerat și onorat, conform poziției cîștigate, sau prin expoziții personale, sînt din ce în ce mai frecvente de-a lungul anilor.

Retragerea treptată a lui Munch din mediul artistic german, în casa Ekely din Skön, este cauzată nu numai de înaintarea în vîrstă, dar și de izbucnirea primului război mondial. Astfel, în 1914 întrerupe pentru cîțiva ani legăturile cu mediul artistic german. Încă din primele săptămîni Ernst Wilhelm Lotz, Alfred Lichtenstein și August Macke își pierd viața, iar puțin mai tîrziu Franz Marc, Erich Heckel, Otto Herbig, Max Laus, Walter Kaesbach sînt mobilizați în Flandra unde au șansa de a-l cunoaște pe Ensor. Oskar Kokoschka este rănit și internat într-un sanatoriu, iar Ernst Ludwig Kirchner, epuizat fizic și nervos, este paralizat. Tulburări nervoase suferă Max Beckmann și Georg Grosz. Unii dintre artiștii germani au izbutit să fie lăsați la vatră, printre aceștia numărîndu-se Ernst Barlach și Heinrich Campendonk. Războiul influențează creația tuturor artiștilor participanți, direct sau nu, la aceste evenimente tragice.

Munch este obligat în această perioadă să părăsească Germania. Astfel, în Norvegia, veștile tragice despre prietenii săi ajung cu greu, singurul care i le transmite fiind Curt Glaser, cu care întreține corespondență, mai mult alimentată de primul, căci Munch singur declara a fi un corespondent dificil.

Dacă Munch nu a fost implicat direct în ororile războiului, trăind izolat în țara sa, în schimb ecourile acestui eveniment istoric se văd în operele realizate în acești ani. Într-o scrisoare a lui Curt Glaser din decembrie 1914, în afară de veștile despre unii prieteni comuni, acesta îi cere lui Munch să îi trimită o litografie pentru ziarul „Kriegszeit", îngrijit de Cassirer. Nu se știe dacă Munch a realizat această litografie, dar sînt cunoscute o serie de gravuri pe tema războiului pe care artistul norvegian le creează, toate documente ale atitudinii sale antirăzboinice. Astfel, litografia *Copacul*, datată 1915 de Gustav Schiefler și intitulată și *Fantezie pe marginea războiului*, pornește de la ideea că moartea este, totuși, generatoare de viață, moartea semenilor săi din care natura se hrănește. Același motiv, cu mici modificări, conform obiceiului, Munch îl reia în alte două litografii. În această continuitate, de exteriorizare a sentimentelor și participare afectivă, se înscrie și seria de șapte litografii intitulată *Ragnarokk* (*Amurgul zeilor*) și realizată în jurul lui 1915. Motivul fricii, constant în operele de tinerețe, revine în această perioadă. Acest sentiment nu este redus la expresia lui pe plan individual, ci apare ca un sentiment al colectivității. Punctul central al litografiilor este constituit de un cuplu sau un grup de oameni, o masă compactă fără personalitate, într-un cadru natural de munți sau stînci. Dominați de ostilitatea universului, personajele sînt comasate și reduse la neputință, înfricoșate. O litografie din această serie reproduce un nud feminin care se agață cu disperare de stînci, parcă într-un efort supranatural de autosalvare dintr-un univers închis, ostil. Prin tratarea accentuat angulară a formei, această lucrare amintește stilistic maniera celor de la „Die Brücke".

Același sentiment de teamă și de neliniște se degajă și din xilogravurile realizate de Munch în această perioadă. Scenele istorice de război devin astfel surse de inspirație pentru artist în ilustrarea operei lui Ibsen *Pretendenții la tron*, sau pentru însemnările din caietul de schițe, în care elemente de inspirație istorică se împletesc cu cele actuale. Dar din întreaga atitudine și îngrijorare a lui Munch față de primul război mondial și față de posibilele sale consecințe se desprinde această încredere în destinul omenirii, căci în concepția sa, în moarte există o veșnică regenerare prin care artistul întrevede un nou destin al Europei.

Munch conferă artei sale, în acești ani, misiunea de a-l reprezenta, de a-i imortaliza atitudinea socială, un crez și încrederea în puterea regeneratoare a omenirii. Prin litografia în culori *Neutralitate* el își exprimă poziția față de țările neutre în război. Aceasta este folosită ca afiș la o expoziție de artă norvegiană deschisă în toamna lui 1915 la Copenhaga. Imaginea transmite o atmosferă liniștitoare, purificatoare. Două tinere fete, reprezentate nud, culeg fructe dintr-un măr, iar la orizont un vas se îndepărtează.

Dacă Munch nu a fost implicat direct în ororile războiului, trăind izolat în țara sa, în schimb ecourile acestui eveniment istoric se văd în operele realizate în acești ani. Într-o scrisoare a lui Curt Glaser din decembrie 1914, în afară de veștile despre unii prieteni comuni, acesta îi cere lui Munch să îi trimită o litografie pentru ziarul „Kriegszeit", îngrijit de Cassirer. Nu se știe dacă Munch a realizat această litografie, dar sînt cunoscute o serie de gravuri pe tema războiului pe care artistul norvegian le creează, toate documente ale atitudinii sale antirăzboinice. Astfel, litografia *Copacul*, datată 1915 de Gustav Schiefler și intitulată și *Fantezie pe marginea războiului*, pornește de la ideea că moartea este, totuși, generatoare de viață, moartea semenilor săi din care natura se hrănește. Același motiv, cu mici modificări, conform obiceiului, Munch îl reia în alte două litografii. În această continuitate, de exteriorizare a sentimentelor și participare afectivă, se înscrie și seria de șapte litografii intitulată *Ragnarokk* (*Amurgul zeilor*) și realizată în jurul lui 1915. Motivul fricii, constant în operele de tinerețe, revine în această perioadă. Acest sentiment nu este redus la expresia lui pe plan individual, ci apare ca un sentiment al colectivității. Punctul central al litografiilor este constituit de un cuplu sau un grup de oameni, o masă compactă fără personalitate, într-un cadru natural de munți sau stînci. Dominați de ostilitatea universului, personajele sînt comasate și reduse la neputință, înfricoșate. O litografie din această serie reproduce un nud feminin care se agață cu disperare de stînci, parcă într-un efort supranatural de autosalvare dintr-un univers închis, ostil. Prin tratarea accentuat angulară a formei, această lucrare amintește stilistic maniera celor de la „Die Brücke".

Același sentiment de teamă și de neliniște se degajă și din xilogravurile realizate de Munch în această perioadă. Scenele istorice de război devin astfel surse de inspirație pentru artist în ilustrarea operei lui Ibsen *Pretendenții la tron*, sau pentru însemnările din caietul de schițe, în care elemente de inspirație istorică se împletesc cu cele actuale. Dar din întreaga atitudine și îngrijorare a lui Munch față de primul război mondial și față de posibilele sale consecințe se desprinde această încredere în destinul omenirii, căci în concepția sa, în moarte există o veșnică regenerare prin care artistul întrevede un nou destin al Europei.

Munch conferă artei sale, în acești ani, misiunea de a-l reprezenta, de a-i imortaliza atitudinea socială, un crez și încrederea în puterea regeneratoare a omenirii. Prin litografia în culori *Neutralitate* el își exprimă poziția față de țările neutre în război. Aceasta este folosită ca afiș la o expoziție de artă norvegiană deschisă în toamna lui 1915 la Copenhaga. Imaginea transmite o atmosferă liniștitoare, purificatoare. Două tinere fete, reprezentate nud, culeg fructe dintr-un măr, iar la orizont un vas se îndepărtează.

Dacă unii dintre colegii și prietenii săi din Germania au fost direct implicați în desfășurarea primului război mondial, Munch însă a fost ferit de aceste evenimente, privindu-le de la distanță, din Norvegia. El și-a exprimat poziția prin lucrările create în acești ani, care vorbesc despre capacitatea sa ca prin aceleași mijloace figurative, același repertoriu de motive, să sugereze trăiri și sentimente, la nivel personal sau colectiv. Este vorba de capacitatea maestrului ca un mijloc de comunicare, posibil de limitat în banalitate, să fie încărcat cu simboluri și să sugereze o atitudine și o concepție proprie despre viață.

O privire retrospectivă asupra artei lui Edvard Munch ne determină să afirmăm că el aparține deopotrivă atît secolului al XIX-lea cît și celui actual. Datorează sfîrșitului de secol întreaga formare ca artist, deci însușirea unui abecedar al meseriei, în propria țară. Tenacitatea de a se desprinde din mrejele realismului și academismului, cantonate la periferia vieții artistice europene, îl determină să intre în jocurile care ulterior s-au dovedit a fi hotărîtoare în revoluționarea artelor plastice. El este un moștenitor de tradiții, dar, în același timp, evoluează în armonie cu epoca sa, chiar depășind-o. În călătoriile de la Paris nu este un simplu vizitator care admiră muzeele și colecțiile, tezaure ale istoriei artei universale. El receptează lecția impresionismului și a neoimpresionismului, mărturie fiind picturile realizate în această perioadă. Cu toate că este receptiv la noile orientări din pictura franceză, nu se simte atît de apropiat de această cultură. Afinitățile sale se manifestă față de mediul german, unde dealtfel își petrece o parte din viață. Germania devine țara sa de adopțiune, trambulina care îl proiectează în mediul cultural avangardist, în mijlocul unor intelectuali și artiști care, prin activitatea lor, au marcat evoluția artei universale. În acest sens, cele mai valoroase lucrări sînt realizate în intervalul a 20 de ani: debutul din 1892 la „Verein Berliner Künstler“, la numai 29 de ani, și consacrarea în cadrul expoziției „Sonderbund“, la Köln, la vîrsta de 49 de ani. Desigur, o încadrare atît de strictă a creației sale nu ar face decît să rupă filmul unei evoluții artistice, particulară atît prin modul de exprimare, cît și prin nota de originalitate în contextul european. Arta lui Munch nu trebuie judecată doar în legătură cu grupările și mișcările artistice a căror evoluție o influențează, fie că este vorba de expresionism, de membrii de la „Die Brücke“ sau, ceva mai tîrziu, de „Neue Sachlichkeit“.

Putem afirma că arta lui Munch este o împlinire firească a unor tendințe latente în arta epocii sale. El este în același timp un inovator, opera sa fiind oglinda unei epoci de tranziție stilistică. Acest „[...] pictor ezoteric, al dragostei, al geloziei, al morții și al tristeții“, cum îl denumea Strindberg, a reușit să revitalizeze obiș-

nuitele alegorii despre viaţă şi moarte, filtrîndu-le prin sensibilitatea psihică a omului contemporan. Viziunea sa hrăneşte o tematică ale cărei rădăcini se află în imediata realitate, dovedindu-şi autenticitatea de-a lungul anilor, pînă în zilele noastre.

Stampele lui Munch au calitatea de a-i întregi şi îmbogăţi picturile. În acest sens, producţia sa este remarcabilă. Nu putem judeca opera sa grafică ca o entitate separată de pictură, căci ambele mijloace tehnice de exprimare, prin particularităţile lor, i-au oferit lui Munch, în egală măsură, posibilitatea de a-şi exprima în imagini o concepţie despre viaţă. Pictorul, cum însuşi Munch declara, în artă „[...] îşi pune sufletul, durerea, fericirea, esenţa vieţii sale".

Răsfoind un album de gravuri semnate de Munch, la un prim contact surprinde capacitatea sa de a imprima limbajului plastic existent autenticitatea şi vibraţia realităţii. Oare ce anume conferă acestor imagini atributul de originalitate, marcîndu-le prin personalitatea artistului? Capacitatea de a transmite direct, din mijlocul lumii existente, imediate, sentimente şi idei prin intermediul limbajului plastic şi literar. Surprinde, desigur, şi insolitul punerii în pagină. Personajele sînt cele obişnuite: un nud feminin tratat clasic, dar îmbrăţişînd cu voluptate şi pasiune un schelet (*Fecioara şi moartea*, 1894). Chipul artistului, atent descifrat, reprodus frontal, într-o ţinută sobră, dar la baza tabloului, un braţ de schelet şochează prin apariţia neaşteptată (*Autoportret cu braţ de schelet*, 1895). Femeia vampir, în îmbrăţişarea sa deposedîndu-l pe bărbat de orice putere, sufocîndu-l cu braţele, cu părul şi cu prezenţa (*Vampir*, 1896). Bărbatul şi obsesia sa, un nud feminin care se aşază pe creierul său, ca o povară veşnică (*Creierul omului*, 1897). O pereche, portretele unui bărbat şi al unei femei, în extaz, pierduţi în spaţiu. Şi cuvintele artistului care lămuresc imaginea: „Lumina lunii îţi alunecă pe faţă [...] atît de plină de frumuseţea şi durerea pămîntului [...] Ca o singură fiinţă plutim în largul unei mări uriaşe". (*Îndrăgostiţi printre valuri*, 1896). Sentimentul apăsător al dragostei, amintirea unor ecouri, sentimente reţinute în mijlocul naturii parcă ostilă prin neparticiparea sa (*Vocea*, 1895). Şi nu numai fericirea unei iubiri, dar şi acel sentiment de teamă, acea inexplicabilă singurătate într-o îmbrăţişare (*Consolare*, 1894). Şi din nou frazele lui Munch care traduc acest sentiment: „Am simţit o lacrimă fierbinte căzîndu-mi pe mînă [...] m-am uitat la ea, privea în gol [...] avea ochii plini de lacrimi [...] Ce-i cu tine, am spus [...] am strîns-o la piept ca pe un copil. Ea se lipi de mine, violent".

Adeseori Munch şi-a însoţit gravurile de texte care, prin poezia şi sensibilitatea lor, înnobilează subiectul. Vibraţiile sufletului său, tristeţea şi dezolarea veşnic prezente în aceste scene — căci nu există nici o urmă de optimism sau de încredere — oglindesc concepţia pesimistă a lui Munch în ceea ce priveşte dragostea,

a existenţei cuplului în univers. Despre viaţa sa particulară, sentimentală, se cunosc puţine lucruri. Munch a traversat viaţa solitar. Din acest pesimism, din această durere în faţa unui sentiment de netrăit cu egală participare, din această abdicare a bărbatului în faţa posesiunii devoratoare a femeii, între forţa mistuitoare a gelozici masculine şi capacitatea de dedublare feminină, se ţese în imagini unul din cele mai frumoase poeme de dragoste. Dar în toate aceste stampe, ca şi în cele care au ca subiect camera muribundei, fete pe pod, strigătul, peisaj sau încăperi de birturi, fie că personajele sînt două sau numărul lor creşte, există o neparticipare, o izolare, o însingurare a fiecăruia, portrete individuale care, cu timpul se reproduc parcă la infinit, în nerecunoaştere şi depersonalizare. Insolitul atitudinii modelului, al punerii în pagină, al subiectului, al atmosferei sînt elemente care dau nota particulară acestor lucrări. Neparticiparea, aceste atitudini forţate, adeseori nefireşti ale cuplului, trădează dealtfel izolarea lui Munch, reţinerea şi durerea sa. Munch era un fin observator al mediului înconjurător, un fin explorator al sensibilităţii umane. Un observator a cărui durere şi reţinere traversează întreaga sa creaţie. „Arta mea a prins rădăcini în această reflecţie cînd am căutat o explicaţie a acestei incongruenţe din viaţa mea: De ce m-am născut? Este ceva ce n-am cerut.“

CRONOLOGIE

1863, *12 decembrie* — se naște la ferma Engelhaugen din Løten, în Norvegia, Edvard Munch, al doilea din cei cinci copii ai doctorului Christian Munch și ai Laurei Catherine Munch, născută Bjolstad.
1864 — familia se mută în orașul Christiania (de la 1 ianuarie 1925 numit Oslo).
1868 — moare de tuberculoză mama lui Munch. Conducerea casei este preluată de mătușa sa, Karen Bjolstad.
1877 — moare de tuberculoză sora artistului, Sophie.
1879 — Munch începe să studieze ingineria.
1880, *noiembrie* — abandonează studiile de inginerie, fiind atras de pictură.
1881 — se înscrie la Școala de desen din Oslo, clasa sculptorului Julius Middelthun.
1882 — împreună cu șase colegi închiriază un atelier, fiind supravegheați de pictorul Christian Krohg.
1883, *iunie* — participă pentru prima oară la o expoziție colectivă la Oslo. Frecventează la Modum academia în *plein air* a lui Fritz Thaulow.
1884 — contacte cu avangarda norvegiană, mediu în care cunoaște pictori naturaliști și scriitori.
1885, *mai* — călătorește la Anvers și la Paris cu bursa oferită de Fritz Thaulow.
1886, *aprilie* — prima sa expoziție personală, la Oslo.
octombrie — călătorește la Paris, unde se înscrie la școala de artă a lui Léon Bonnat.
noiembrie — moare tatăl său.
1889 — face parte din grupul „Christiania-Bohemia" din Oslo.
1890 — frecventează în continuare școala lui Bonnat, la Paris. Vacanțe la Åsgårdstrand și la Oslo.
noiembrie — la Paris se îmbolnăvește de febre reumatice; este internat la spitalul „Le Havre".
1891, *ianuarie-aprilie* — convalescență la Nisa. Popas la Paris, călătorind spre Norvegia.
1892, *septembrie* — expoziție personală la Oslo (55 de lucrări).
octombrie — invitat de „Verein Berliner Künstler", organizează o expoziție, care este închisă după o săptămînă; lucrările sînt expuse apoi la Düsseldorf, Köln, din nou la Berlin, Dresda, München, Copenhaga (*februarie* 1893) și Stockholm (*octombrie* 1894).
1893—1908 — trăiește în Germania, cu întreruperi pentru scurte călătorii la Paris și vacanțe în Norvegia. Leagă prietenii cu colaboratorii revistei „Pan": Strindberg, Richard Dehmel, Gunnar Heiberg, Julius Meier-Graefe, Stanislaw Przybyszewski.
1894 — realizează la începutul anului, la Berlin, primele sale acvaforte și, ceva mai tîrziu, primele litografii.
iulie — este tipărită prima monografie despre opera sa: Przybyszewski, Meier-Graefe, Servaes, Pastor, *Das Werk des Edvard Munch*.
1895 — călătorii între Berlin, Paris, Amsterdam, Åsgårdstrand.
octombrie — expoziție personală la Oslo, recenzată în noiembrie, în „La Revue Blanche", de Thadée Natanson.
decembrie — moare fratele său Andreas. În „La Revue Blanche" i se reproduce litografia *Strigătul*. Julius Meier-Graefe publică un album cu opt gravuri semnate de Munch și vîndut în Germania, Franța și Scandinavia.
1896, *februarie* — pleacă de la Berlin la Paris. August Clot îi tipărește primele litografii în culori și primele xilogravuri.
mai — realizează litografii pentru *„Florile răului"* de Baudelaire.

aprilie-mai — participă cu 10 picturi la „Salonul Independenților" din Paris.
iunie — expoziție personală la Paris, la Galeria „L'Art Nouveau" a lui Samuel Bing, recenzată în „La Revue Blanche" de Strindberg.
iulie — călătorie în Norvegia.
august — călătorie în Belgia. Revine în toamnă la Paris.

1897 — 10 picturi din ciclul *Fresca vieții* sînt expuse la „Salonul Independenților" din Paris. Desenează programul pentru „John Gabriel Borkman" la „Théâtre de l'Oeuvre". Vacanță la Åsgårdstrand.
septembrie — se află la Oslo.

1898 — călătorii în Norvegia, Germania, Franța. Expoziție la Copenhaga și la Paris, la „Salonul Independenților".

1899, *aprilie* — pentru prima oară vine în Italia, la Florența. Este internat într-un sanatoriu, în Norvegia.

1900 — călătorește la Berlin, Florența, Roma. Stă într-un sanatoriu în Elveția. Se întoarce în Norvegia.

1901 — călătorii între Norvegia și Germania.

1902 — majoritatea timpului și-l petrece la Berlin. Îl cunoaște pe doctorul oculist Max Linde din Lübeck, care devine protectorul său și îi comandă ciclul de 10 gravuri denumit *Seria Linde*. La Berlin îl cunoaște pe Gustav Schiefler, colecționarul său și inițiatorul unui catalog rezonat al operelor sale grafice. Expune 22 de opere din seria *Fresca vieții* în cadrul expoziției organizată de „Berliner Sezession".

1903 — expune la „Salonul Independenților" din Paris. Călătorește la Lübeck, unde lucrează la portretele membrilor familiei Linde.

1904 — contracte cu Bruno Cassirer, la Berlin, și cu Commeter, la Hamburg, pentru drepturi de vînzare a operelor sale în Germania.
Devine membru la „Berliner Sezession".

1905 — călătorii în Germania și Scandinavia. Se ceartă cu pictorul Ludvig Karsten, subiectul picturilor sale din 1935, *Lupta* și *Musafirul nepoftit*.
Praga — expoziție personală la galeria Mánes.

1906—1907 — proiectează scenografia pentru două drame de Ibsen, jucate la Berlin: *Strigoii* și *Edda Gabler*, ambele pentru „Deutsches Theater".
Ernest Thiel, bancher suedez, viitorul său colecționar, îi comandă portretul lui Friedrich Nietzsche.

1907 — este editat la Berlin catalogul graficii sale, elaborat de Gustav Schiefler: *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs*, I, II: reeditat în 1927.

1908 — începe seria de picturi ce au ca subiect muncitori. Călătorii la Berlin, Paris, Stockholm, Copenhaga. Îl cunoaște pe Jens Thiis, directorul Galeriei naționale din Oslo: în ciuda protestelor, acesta îi achiziționează opere pentru muzeu.
octombrie — colaps nervos: internat în clinica doctorului Jacobson din Copenhaga.

1909 — realizează în clinică poemul în versuri *Alfa și Omega*, ilustrat cu 18 litografii și desene.
martie — expoziție personală la galeria lui Blomquist din Oslo (100 uleiuri și 200 gravuri).
mai — se reîntoarce în Norvegia.
iunie — expoziție personală la Bergen: Rasmus Meyers îi achiziționează opere.
Începe să lucreze desene pentru concursul organizat pentru decorarea sălii de festivități a Universității din Oslo.

1910 — își cumpără moșia Ramme, la Hvitsten, în fiordul Oslo, unde lucrează pentru concursul de la Universitate.

1911 — cîștigă concursul pentru decorarea sălii de festivități a Universității din Oslo. Călătorii între Hvitsten, Kragero și în Germania.

1912, *mai-septembrie* — oaspete de onoare la expoziția grupării „Sonderbund" din Köln: i se rezervă o sală, ca și lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin.

decembrie — participă la New York cu șase picturi la „Contemporary Scandinavian Art", patronată de „American Scandinavian Society"; este prima sa participare la o expoziție în S.U.A. Expoziții la Paris și la Köln (cu gruparea „Sonderbund").

1913 — participă la expoziția „Armory Show" din New York (patru litografii și patru xilogravuri).
octombrie-noiembrie — expoziție personală la Berlin, unde ocupă o sală centrală, ca și Picasso, în cadrul Salonului de toamnă.
Călătorii — Berlin, Frankfurt, Köln, Paris, Londra, Stockholm, Hamburg, Lübeck, Copenhaga.

1914, 29 *mai* — Universitatea din Oslo își dă acordul pentru panourile executate pentru sala de festivități.

1915 — participă la „Panama Pacific International Exposition" din San Francisco (9 picturi și 57 gravuri); este premiat cu medalia de aur pentru grafica sa.

1916, *ianuarie* — cumpără casa Ekely la Skön, unde își va petrece o mare parte din restul vieții.
19 septembrie — sînt inaugurate panourile sale la Universitatea din Oslo.

1917 — la Berlin apare monografia *Edvard Munch* de Curt Glaser.

1918 — cu ocazia expoziției de la galeria lui Blomquist din Oslo compune un opuscul despre *Fresca vieții*.

1919, *decembrie* — expoziție de grafică la „Bourgeois Galleries" din New York (57 gravuri).

1922 — pictează 12 panouri pentru sala de mese a muncitorilor de la fabrica de ciocolată „Freia" din Oslo.
Expoziție retrospectivă la Zürich (73 uleiuri și 389 opere grafice).

1923—1927 — călătorii în Scandinavia și Germania. Moare (1926) sora sa Laura.

1927 — Galeria națională din Berlin îi organizează cea mai completă expoziție (223 uleiuri); reluată la Galeria națională din Oslo.

1928 — execută desene pentru decorația murală a sălii centrale a municipiului din Oslo (proiect nerealizat).

1929 — își construiește la Skön atelierul de iarnă. Muzeul național din Stockholm îi organizează o expoziție personală de grafică.

1930 — încep să se manifeste tulburările de vedere care se vor accentua pînă la sfîrșitul vieții.

1931 — moare mătușa sa Karen Bjolstad.

1933 — sînt publicate monografii despre opera sa semnate de Jens Thiis și Pola Gauguin.

1937 — 82 din operele sale, aflate în muzeele germane, sînt declarate „degenerate" și vor fi vîndute în Norvegia.

1940—1944 — trăiește izolat și liniștit în Norvegia ocupată de naziști.

1944, 23 *ianuarie* — moare la Skön. Prin testamentul său orașul Oslo intră în posesia a 1200 picturi, 4500 desene, 18000 gravuri și 6 sculpturi, pe lîngă colecția de însemnări, cărți și alte documente.

1946 — conducerea orașului Oslo decide construirea Muzeului Munch.

1954 — Gunnar Fougner și Eignar Myklebust sînt aleși ca arhitecți ai Muzeului Munch.

1956 — expoziție de gravuri semnate de Munch, organizată în localul cotidianului „Informația Bucureștiului".

1963 — se inaugurează la Oslo Muzeul Munch (construcție începută în 1960).

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Schiefler, Gustav, *Edvard Munchs Graphische Kunst*, Dresda, 1923
Munch, Edvard, *Ausstellungs Katalog des Berliner Kupferstichkabinetts*, Berlin, 1963
Munch, Edvard, *Menschen im Frühling*, Leipzig, 1964
Sarvig, Ole, *Edvard Munchs Graphik*, Zürich, Stuttgart, 1964
Edvard Munch, 1863—1944, Catalog, Berlin, 1963—1964
Timm, Werner, *Edvard Munch-Album*, Berlin, 1965
Timm, Werner, *Edvard Munch. Graphik*, Kippenberg, 1966
Timm, Werner, *Edvard Munch. Graphik*, Berlin, 1969
Stang, Nic., *Edvard Munch*, Oslo, 1971
Timm, Werner, *Edvard Munch-Album*, Berlin, 1973
Messer, Thomas M., *Edvard Munch*, (Roma), 1975
Munch, Edvard, *Catalog of exhibition*, Oslo, 1976
Timm, Werner, *Edvard Munch-Album*, Berlin, 1976
Die Brücke — Edvard Munch, Muzeul Munch, Catalog, Oslo, 1978
Edvard Munch: The Major Graphic, Muzeul Munch, Oslo (fără an)
Pavel, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, București, 1978
Grigorescu, Dan, *Istoria unei civilizatii pierdute: expresioniștii*, București, 1980
Timm, Werner, *Edvard Munch. Graphik*, Leipzig, 1982
Encyclopedia of World Art, Londra, 1965, vol. X
Le Larousse des grands peintres, Paris, 1976
Encyclopedia universalis, Paris, 1980

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. **FATĂ PE MAL (SINGURĂ),** 1896
   acvantinta
   28,7 × 21,8 cm.
2. **COPIL BOLNAV,** 1896
   litografie, creion litografic și cerneală,
   ac și spatulă
   42 × 56 cm.
3. **CAMERA MURIBUNDEI,** 1896
   litgrafie, cerneală litografică și creion,
   39 × 55 cm.
4. **COPIL BOLNAV,** 1894
   pointe-sèche și ruletă
   36 × 26 cm.
5. **FECIOARA ȘI MOARTEA,** 1894
   pointe-sèche și ruletă
   30,6 × 22 cm.
6. **PE MARGINEA PATULUI,** 1894—1895
   desen în cărbune
   49 × 69 cm.
7. **DOUĂ FETE ȘI UN SCHELET,** 1896
   pointe-sèche
   30 × 41 cm.
8. **PUBERTATE,** 1902
   gravură
   20 × 16 cm.
9. **CONSOLARE,** 1894
   pointe-sèche și acvatinta
   20,8 × 30,9 cm.
10. **FRICA,** 1896
    litografie
    1,2 × 38,5 cm.
11. **VOCEA,** 1895
    pointe-sèche și acvatinta
    24 × 31 cm.
12. **MADONA,** 1895—1902
    litografie
    61 × 44 cm.
13. **ÎNDRĂGOSTIȚI PRINTRE VALURI**
    1896
    litografie, cerneală litografică și creion,
    ac
    31 × 42 cm.
14. **BROȘĂ. EVA MUDOCCI,** 1903
    litografie, creion litografic și tuș
    60 × 46 cm.
15. **AUTOPORTRET CU ȚIGARĂ,** 1908—1909
    litografie
    56,4 × 45,7 cm.
16. **SALOMEEA (AUTOPORTRET CU EVA MUDOCCI),** 1903
    litografie
    40,5 × 30,5 cm.
17. **CAP DE BĂRBAT ÎN PĂRUL FEMEII,** 1895
    xilogravură
    55 × 38 cm.
18. **ÎN LUMINA LUNII,** 1896
    xilogravură
    41,2 × 46,5 cm.
19. **DESPĂRȚIRE I,** 1896
    litografie, cerneală litografică și creion
    46 × 57 cm.
20. **CREIERUL OMULUI,** 1897
    xilogravură
    38 × 56 cm.
21. **MELANCOLIE,** 1896
    xilogravură
    37,5 × 45,5 cm.
22. **SPRE PĂDURE,** 1897—1915
    xilogravură
    52,7 × 64,7 cm.
23. **CAP DE FATĂ PE FUNDAL DE ȚĂRM**
    1899
    xilogravură
    46,5 × 41,3 cm.

24. **DOUĂ FIINȚE. CEI SINGURI,** 1899
xilogravură
39,5 × 53 cm.

25. **INIMA,** 1899
xilogravură
25,2 × 18,4 cm.

26. **ÎNTÎLNIRE ÎN SPAȚIU,** 1900
xilogravură
18,1 × 25,1 cm.

27. **STRIGĂTUL,** 1895
litografie, cerneală litografică și creion
85 × 25 cm.

28. **VAMPIR,** 1896
litografie, creion litografic și tuș
89 × 54 cm.

29. **RETRAGERE, DESEN,** 1902
acvaforte și acvatinta
5 × 9 cm.

30. **VAMPIR,** 1894
pointe-sèche
29,9 × 22,9 cm.

31. **CAP LÎNGĂ CAP,** 1905
xilogravură
39,5 × 54 cm.

32. **CLAR DE LUNĂ. NOAPTE LA ST. CLOUD,** 1895
pointe-sèche și acvatinta
31 × 25,3 cm.

33. **SĂRUTUL,** 1895
pointe-sèche, acvantinta și acvaforte
34,3 × 27,3 cm.

34. **SĂRUTUL,** 1897
xilogravură
47 × 47 cm.

35. **PĂCATUL,** 1901
litografie
49,5 × 39,8 cm.

36. **CENUȘĂ I,** 1896
litografie
50 × 43 cm.

37. **TINGELTANGEL,** 1895
litografie
44,6 × 63 cm.

38. **STÉPHANE MALLARMÉ,** 1896
litografie
52 × 30 cm.

39. **AUGUST STRINDBERG,** 1896
litografie
61 × 46 cm.

40. **CHRISTIANIA-BOHEMIA II,** 1895
acvatinta și pointe-sèche
28 × 37,6 cm.

41. **MÎINILE,** 1895
litografie, creion litografic și tuș
48 × 29 cm.

42. **ALEE,** 1895
litografie, creion litografic și tuș
42,8 × 26, 8 cm.

43. **GELOZIE,** 1896
litografie, cerneală litografică și creion, ac
47,5 × 57,2 cm.

44. **ATRACȚIE I,** 1896
litografie, cerneală litografică și creion, ac
și spatulă
47 × 36 cm.

45. **DESPĂRȚIRE II,** 1896
litografie
49,5 × 39,8 cm.

46. **UNIRE (ATRACȚIE),** 1896
litografie
39 × 62 cm.

47. **SEARĂ PE STRADA KARL JOHAN,** 1892
desen în cerneală și pastel
33 × 25 cm.

48. **FERTILITATE,** 1898
xilogravură
42,5 × 51,7 cm.

49. **CENUȘĂ,** 1899
litografie, cerneală litografică și creion, ac
35 × 46 cm.

50. **FEMEIE,** 1899
litografie, cerneală litografică și creion, ac și spatulă
46 × 59 cm.

51. **STUDIU PENTRU „DANSUL VIEȚII“**
1899
desen în cerneală și creion gras
32 × 47 cm.

52. **MANIFEST PENTRU „PEER GYNT“**
1896 litografie
25 × 29 cm.

53. **URNA**, 1896
litografie, cerneală litografică și creion, ac și spatulă
46 × 26,5 cm.

54. **MUNCITOR**, 1902
acvaforte
44,6 × 12,5 cm.

55. **MELANCOLIE (NEBUNA)**, 1908—1909
litografie
24,9 × 11,7 cm.

56. **AUTOPORTRET CU O STICLĂ DE VIN**
cca 1920
desen în creion litografic pe hîrtie de calc
Schița a fost, probabil, făcută cu mulți ani înainte

57. **CASA (SERIA LINDE)**, 1902
acvaforte
49,3 × 64,6 cm.

58. **ȘANTIER NAVAL**, cca 1915—1916
acvaforte
33,6 × 39,8 cm.

59. **STEJARUL**, 1903
acvaforte
64,2 × 49,6 cm.

60. **LÜBECK**, 1903
acvaforte
49,6 × 64,4 cm.

61. **PORTRETUL MARIEI LINDE (SERIA LINDE)**, 1902
litografie
27,5 × 21 cm.

62. **PORTRETUL DOCTORULUI MAX LINDE (SERIA LINDE)**, 1902
pointe-sèche
35×25 cm.

63. **ÎN CLINICA DOCTORULUI IACOBSON**, 1908—1909
desen în cerneală, 13 × 21 cm. Textul este scris de Munch : „Profesorul Jacobson îl supune unui electroșoc pe faimosul pictor Munch și introduce în creierul său obosit o forță masculină pozitivă și una feminină negativă“.

64. **PORTRETUL DOCTORULUI JACOBSON** 1908—1909
litografie
51,5 × 29,5 cm.

65. **DESEN** (din ciclul **ALFA ȘI OMEGA**)
1908—1909
litografie
30 × 18 cm.

66. **OMEGA ȘI FLORILE** (din ciclul **ALFA și OMEGA**), 1908—1909
litografie
26 × 18 cm.

67. **RĂSĂRIT DE LUNĂ** (din ciclul **ALFA și OMEGA**), 1909
litografie
21 × 43,5 cm.

68. **CAP DE TIGRU**, 1909
litografie
35 × 25,5 cm.

69. **O ZI DUPĂ**, 1895
pointe-sèche și acvatinta
21 × 29 cm.

70. **AUTOPORTRET CU BRAȚ DE SCHELET**, 1895
litografie, cerneală litografică și creion, ac
46 × 32 cm.

71. **AUTOPORTRET**, cca 1915
desen în cărbune
83 × 60 cm.

72. **COMPOZITORUL DELIUS LA WIESBADEN**
cca 1922
litografie
25 × 40 cm.

73. **HENRIK IBSEN LA „GRAND CAFÉ“**
1897—1902
litografie, creion litografic și hîrtie de calc
43 × 59 cm.

74. **AUTOPORTRET — DANSUL MORȚII**
1915
litografie
50 × 29 cm.

75. **ALMA MATER,** 1914
litografie
37 × 84 cm.

76. **POVESTE,** 1914
litografie
41,7 × 78,6 cm.

77. **FURTUNĂ ÎN NOAPTE,** 1909
xilogravură
21,6 × 33,5 cm.

78. **FEMEI PE MALUL MĂRII,** 1898
xilogravură
45,4 × 51,1 cm.

79. **FLAMINGO,** 1908—1909
litografie
20,7 × 30,7 cm.

80. **RAȚE,** 1912
litografie
26 × 40 cm.

81. **PIAȚĂ ÎN POTSDAM,** 1902
pointe-sèche și acvatinta
23,8 × 29,6 cm.

82. **FRICA,** 1915
litografie
21 × 30 cm.

83. **TEMĂ DESPRE FRICĂ,** cca 1915
litografie
22 × 29 cm.

84. **AMURGUL ZEILOR, FEMEIE PRINTRE STÎNCI,** 1915
litografie

85. **NEUTRALITATE,** 1916
litografie în culori

86. **CURĂȚĂTORII DE ZĂPADĂ,** 1912
litografie și xilogravură
64,8 × 51 cm.

87. **MOARTEA LUI MARAT,** 1906—1907
litografie
44 × 34,5 cm.

88. **CULEGĂTOARE DE MERE,** 1916
litografie
54,1 × 49,7 cm.

89. **ROUGE ET NOIR,** 1898
xilogravură
25,2 × 19 cm.

90. **FETE PE CHEI,** 1920
xilogravură în culori și litografie
49,8 × 42,8 cm.

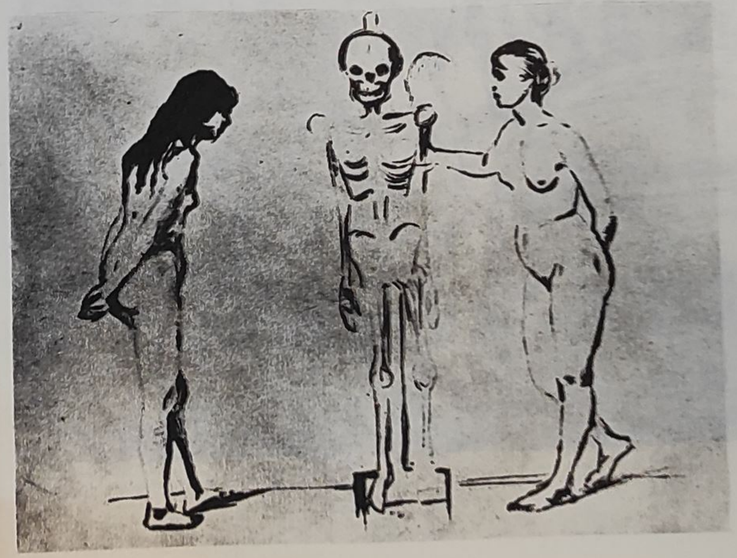
REPRODUCERI

← 1. *Fată pe mal (Singură)*

2. *Copil bolnav*
3. *Camera muribundei*
4. *Copil bolnav*

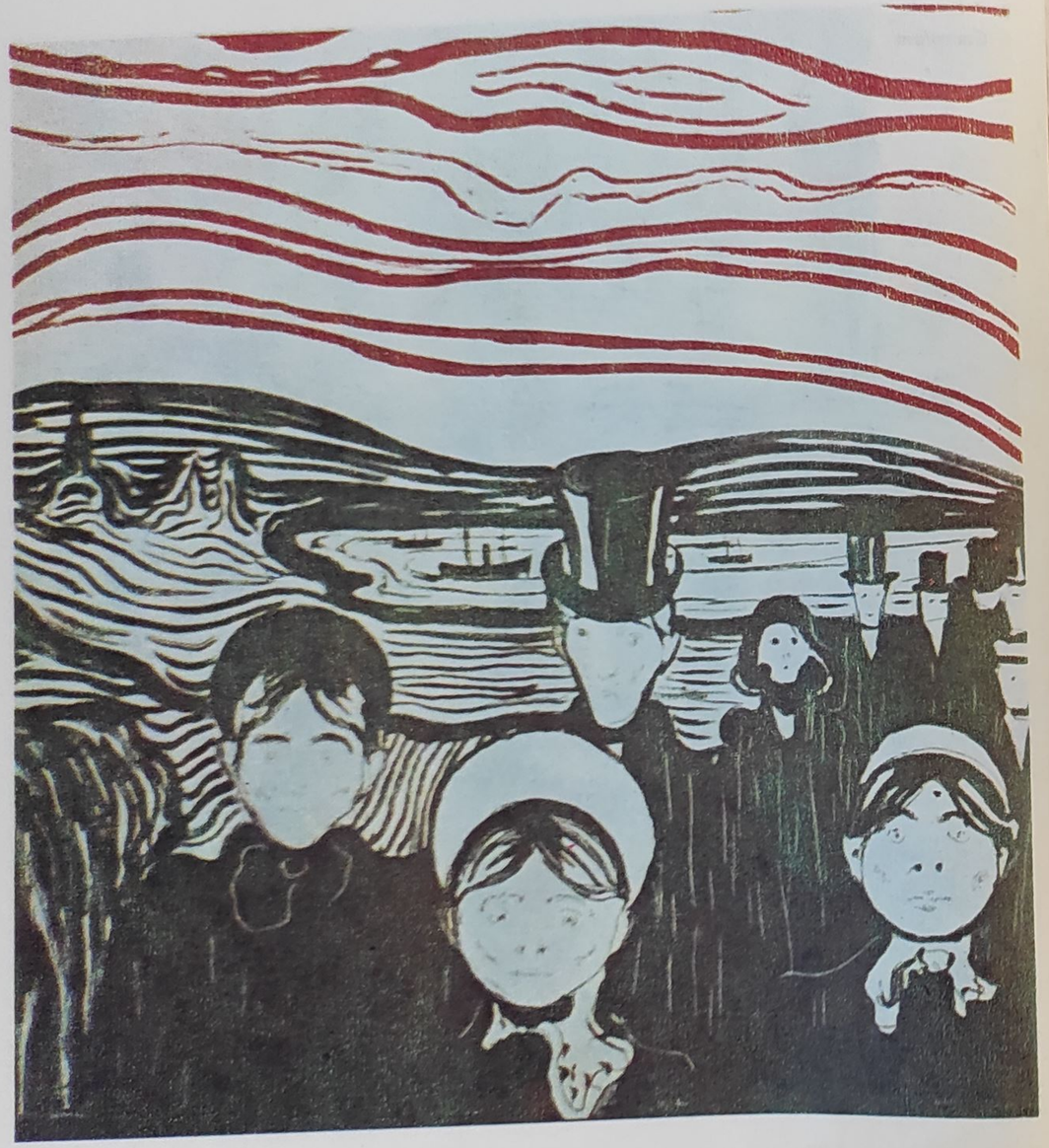
5. Fecioara și moartea

6. Pe marginea patului



7. Două fete și un schelet

8. *Pubertate*
9. *Consolare*



10. *Frica*
11. *Vocea*

12. *Madona*
13. *Indrăgostiți printre valuri*

14. *Broșă. Eva Mudocci*

15. *Autoportret cu țigară*

16. *Salomeea*
(Autoportret cu Eva Mudocci)

17. *Cap de bărbat în părul femeii*
18. *În lumina lunii*

19. *Despărțire I*

20. *Creierul omului*

21. *Melancolie*

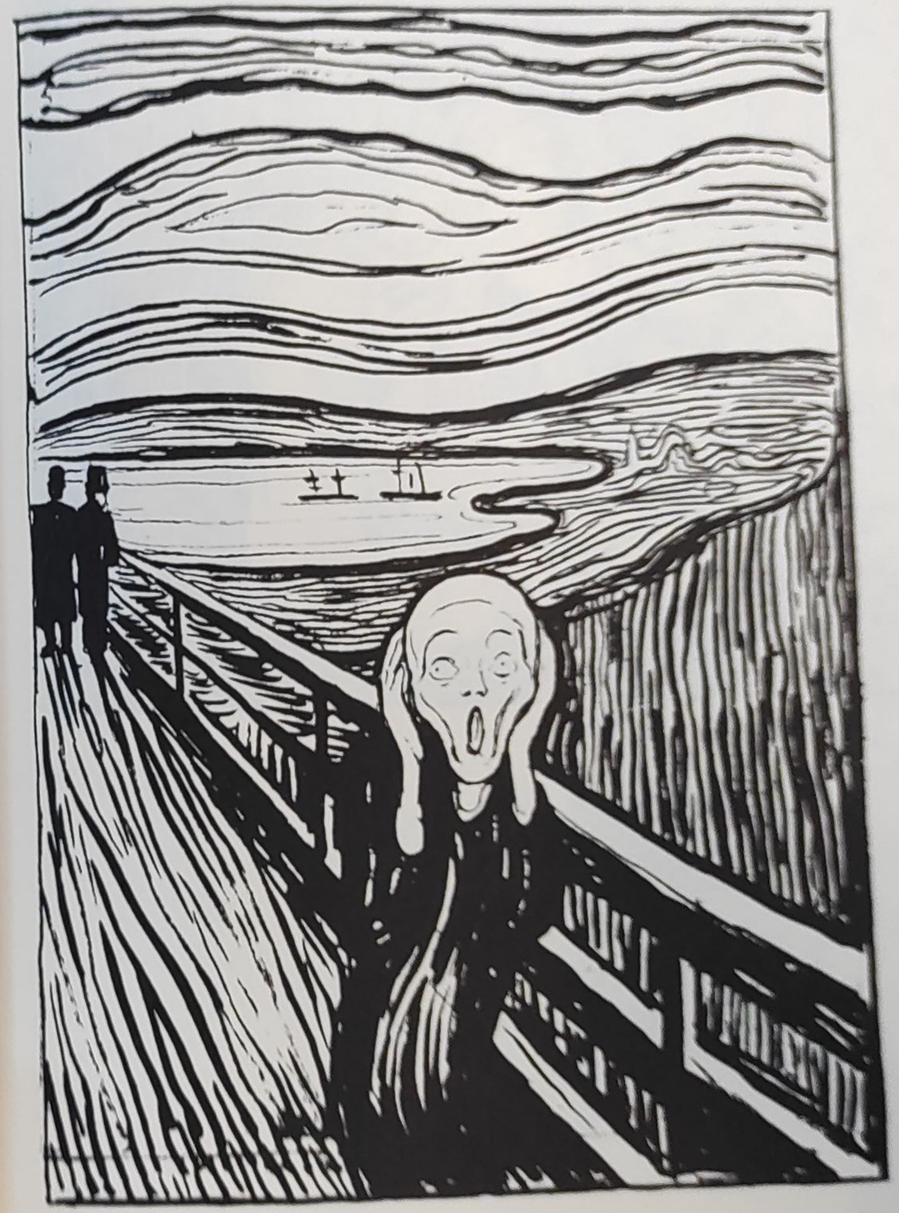
22. *Spre pădure*

23. Cap de fată pe fundal de țărm

24. *Două ființe. Cei singuri*
25. *Inima*

26. *Întîlnire în spațiu*

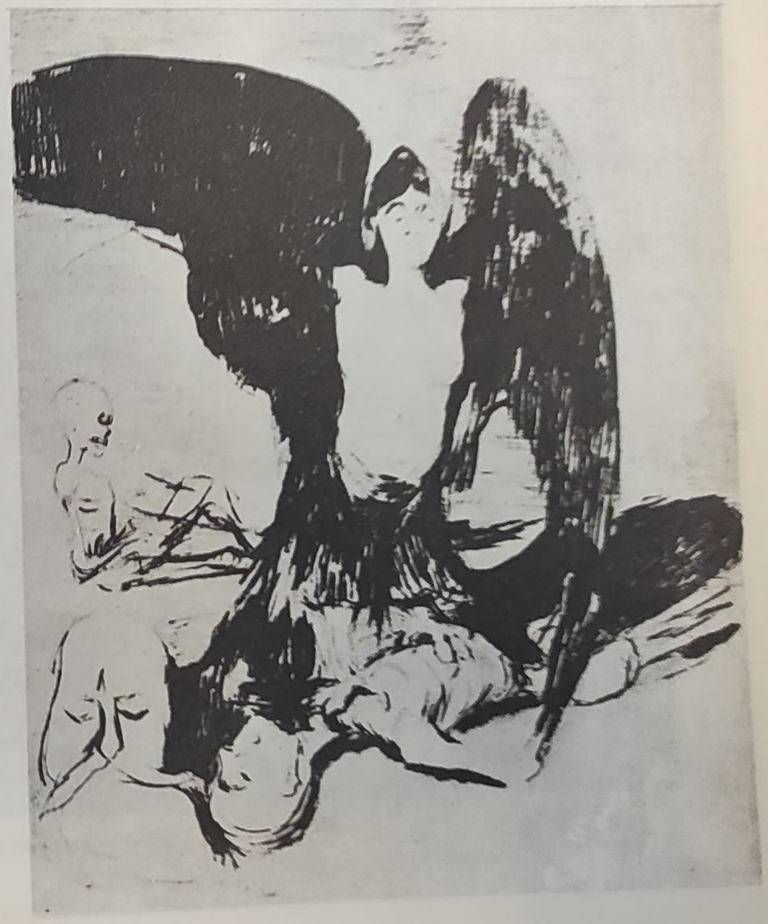
27. *Strigătul*



28. *Vampir*

29. Retragere, desen

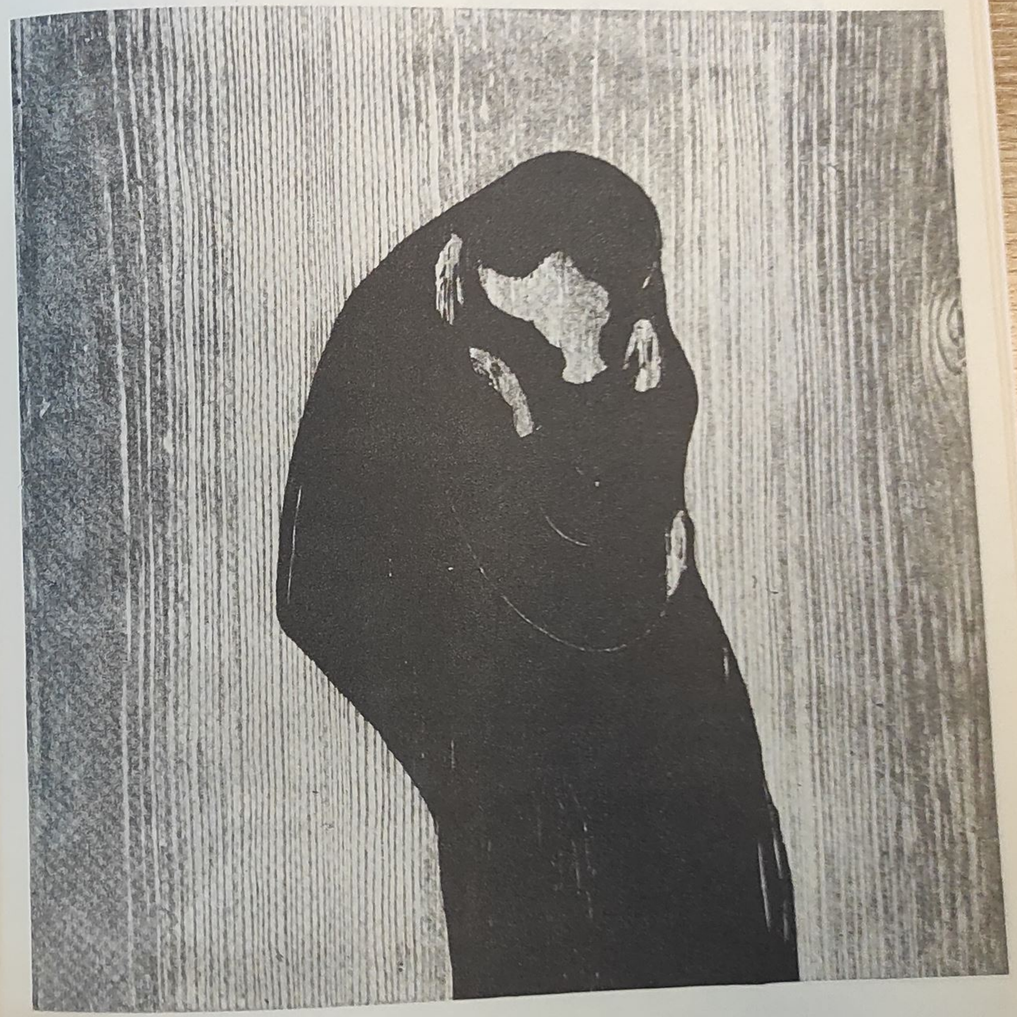
30. Vampir



31. *Cap lîngă cap*

32. *Clar de lună. Noapte la St. Cloud*

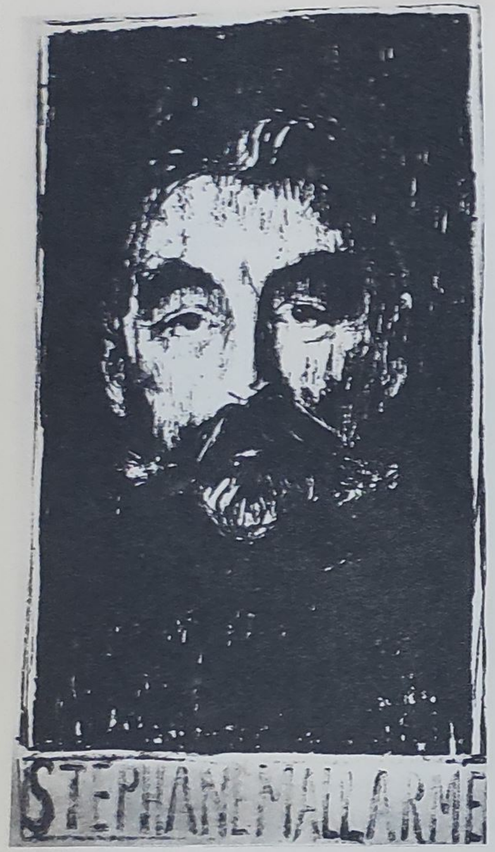
33. *Sărutul*
34. *Sărutul*



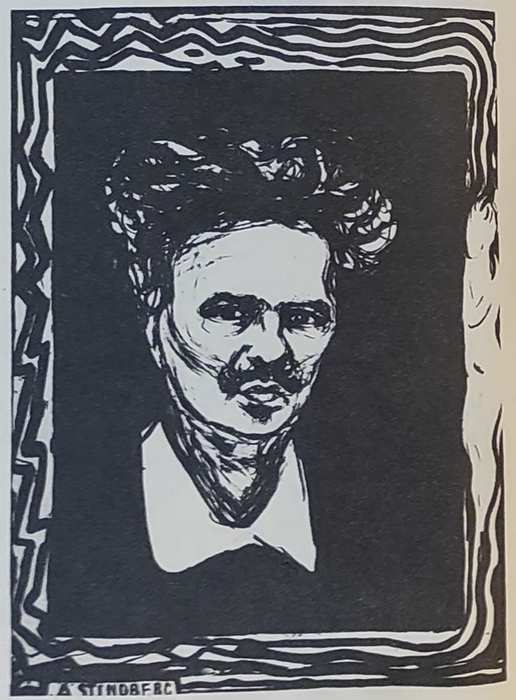
35. Păcatul

36. Cenușă I

37. Tingeltangel



38. *Stéphane Mallarmé*



39. *August Strindberg*

40. *Christiania-Bohemia II*

41. Mâinile

42. Alee

43. Gelozie

44. Atracție I

45. Despărțire II

46. Unire (Atracție)

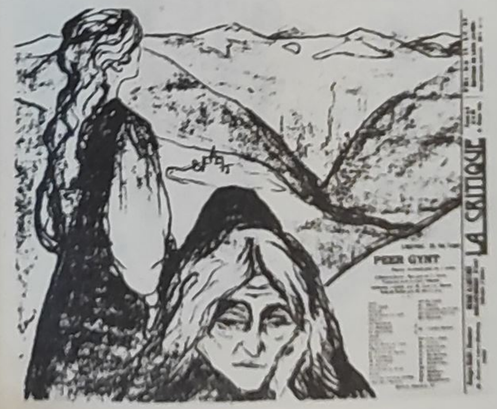
47. Seară pe strada Karl Johan

48. Fertilitate

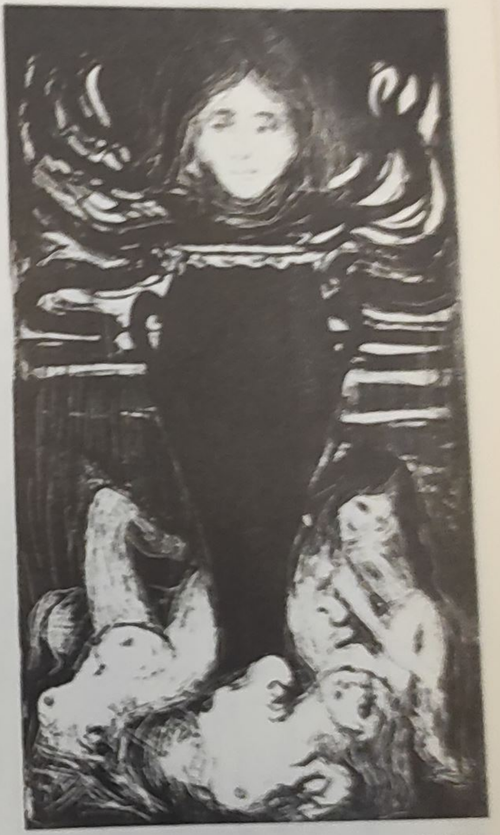
49. Canușă

50. Femeie

51 Studiu pentru „Dansul vieții"

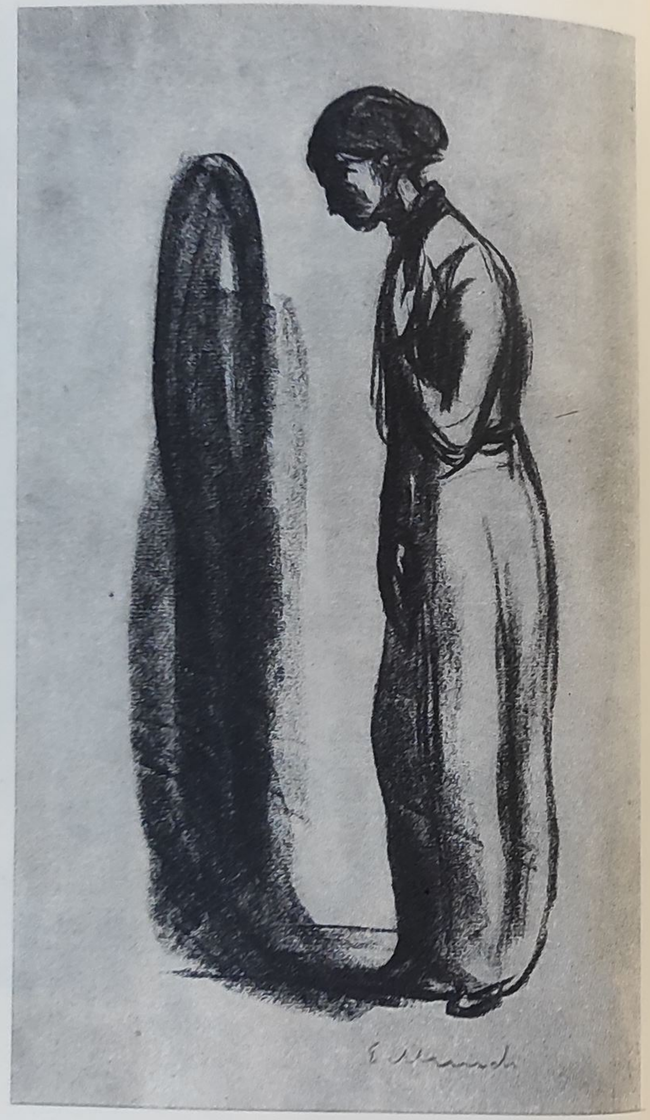


52. Manifest pentru „Peer Gynt"



53. Urna

54. *Muncitor*



55. *Melancolie (Nebuna)*

56. Autoportret cu o sticlă de vin

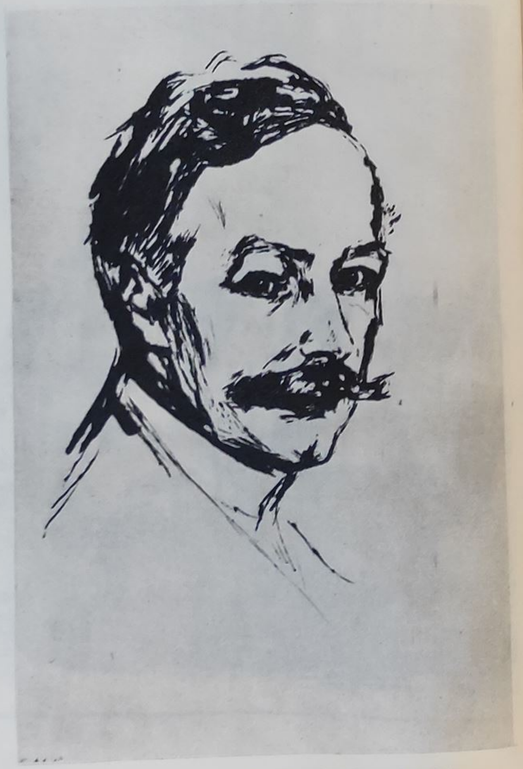
57. *Casa (Seria Linde)*

58. *Șantier naval*

59. *Stejarul*

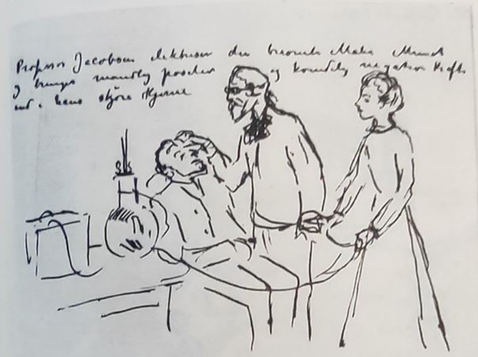
60. *Lübeck*

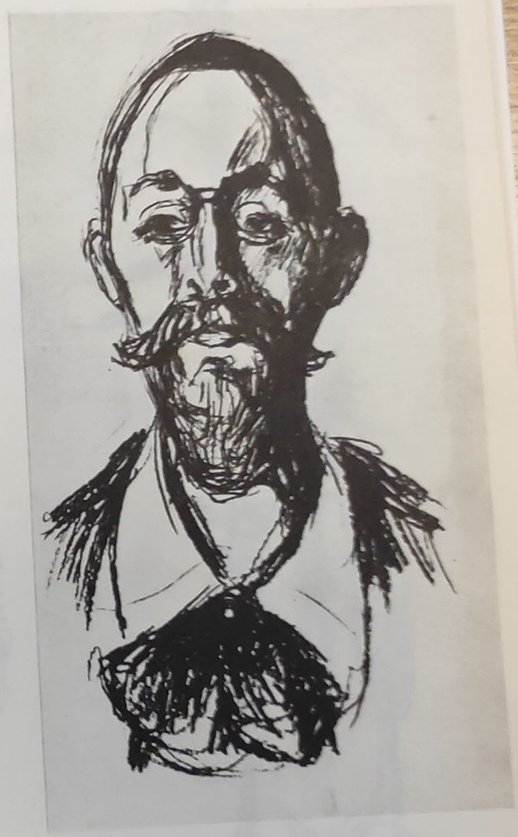
61. Portretul Mariei Linde (Seria Linde)



62. Portretul doctorului Max Linde (Seria Linde)

63. In clinica doctorului Jacobson



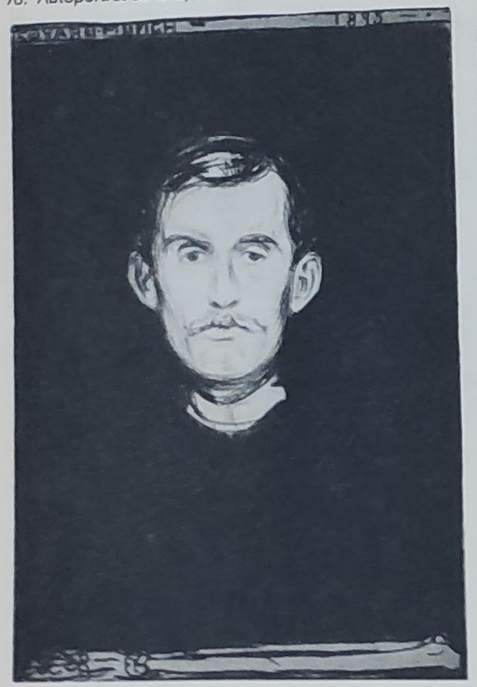


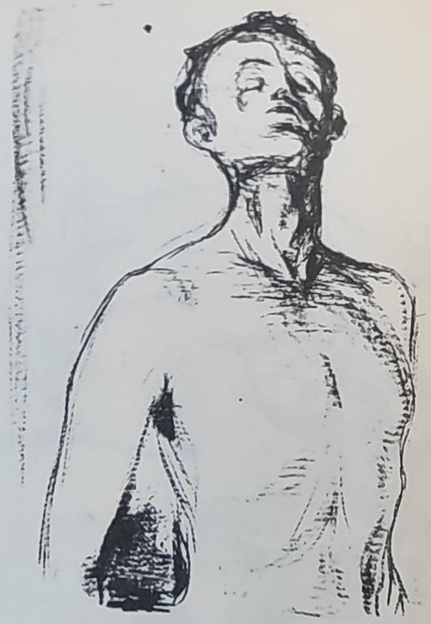
64. Portretul doctorului Jacobson

65. Desen (din ciclul *Alfa și Omega*)
66. *Omega și florile* (din ciclul *Alfa și Omega*)
67. *Răsărit de lună* (din ciclul *Alfa și Omega*)
68. *Cap de tigru*

69. O zi după

70. Autoportret cu braț de schelet





71. Autoportret

72. Compozitorul Delius la Wiesbaden

73. Henrik Ibsen la „Grand Café"

74. Autoportret – Dansul morții

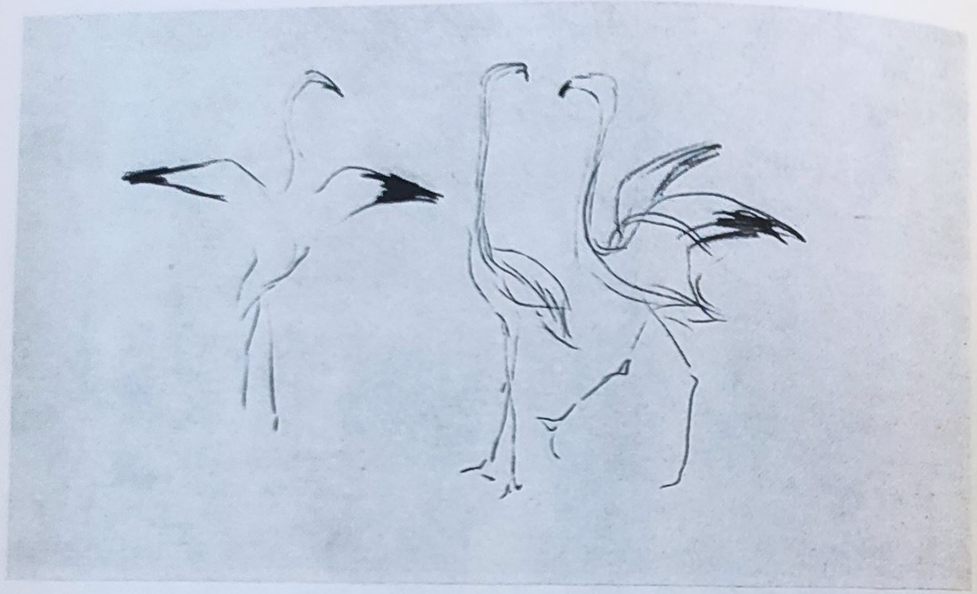
75. Alma mater

76. Poveste

77. Furtună în noapte

78. Femei pe malul mării

79. *Flamingo*



80. *Rațe*

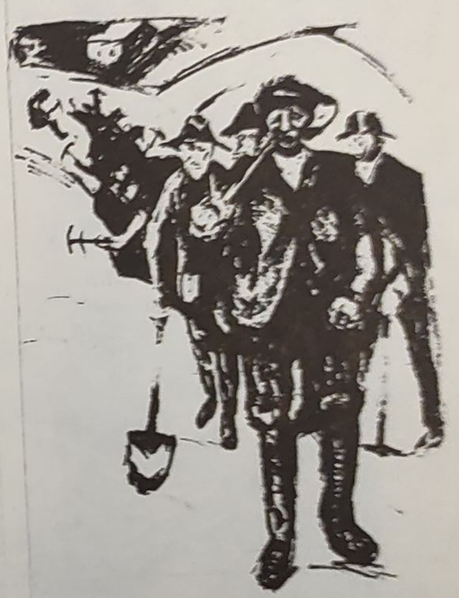
81. *Piață la Potsdam*

82. Frica

83. *Temă despre trică*

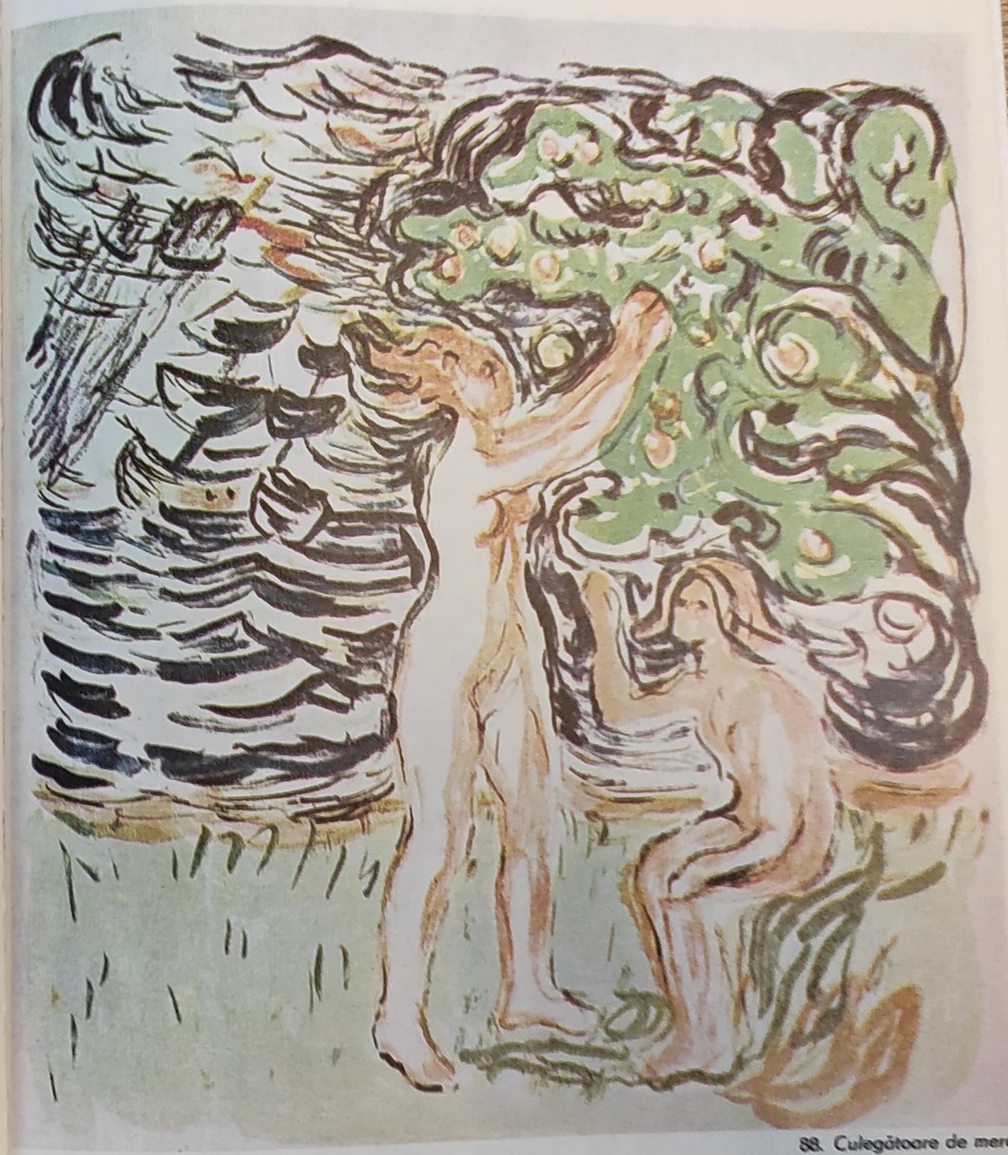
84. *Amurgul zeilor.*
Femeie printre stînci

85. Neutralitate



86. Curățătorii de zăpadă

87. *Moartea lui Marat*



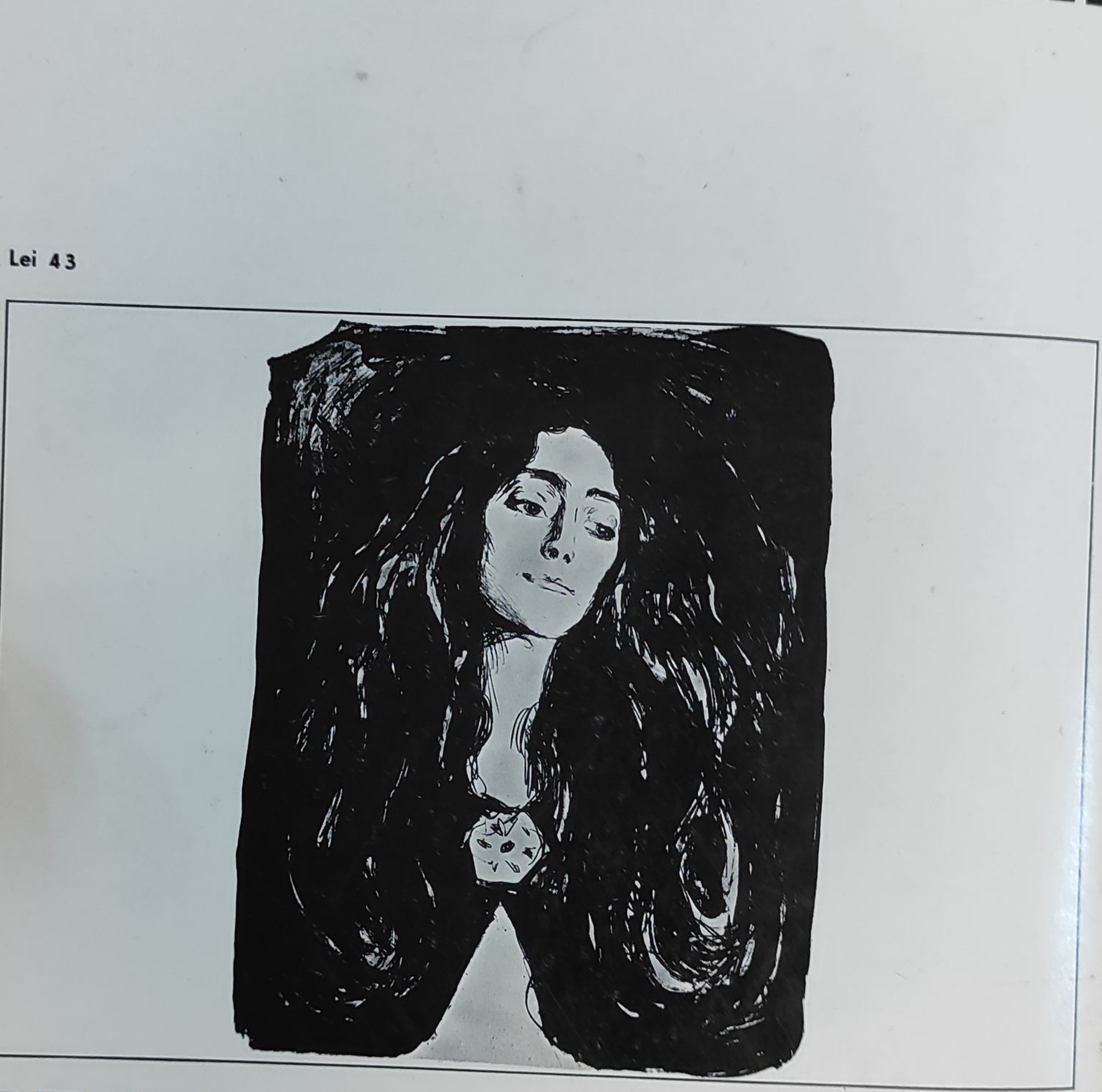
88. Culegătoare de mere

89. Rouge et noir
90. Fete pe chei

16

EDVARD MUNCH

Lei 43



EDITURA MERIDIANE